محمد حقوقی

شعر و شاعران



BORROWER'S NO.	ISSUE DATE	BORROWER'S NO.	ISSUE DATE

شعر و شاعران

محمد حقوقی

انتشارات نگاه

انتشارات نگاه ـ خیابان ۱۲ فروردین تلفن: ۶۴۰۸۹۷۱

شعر و شاعران

محمد حقوقی

چاپ اول ۱۳۶۸

چاپخانه: **میعاد**

تیراژ ۳۳۰۰ نسخه

لیتوگرافی امید

صفحه

مقاله‌ها :

نقدها :

صفحه

مصاحبه‌ها :

گردآوری این مقاله‌ها و نقدها و مصاحبه‌ها (که از بهار چهل و چهار تا بهار پنجاه و هفت در مطبوعات مختلف به‌چاپ رسیده است) در سراسر تابستان شصت و شش در اصفهان بـه درازا کشید و در تهران در زمستان همین سال به چاپخانه سپرده شد و اینك با نام «شعر و شاعران» در دست شماست.

این مقاله‌ها و نقدها و مصاحبه‌ها با نقدی در بارهٔ «خاك» «سپانلو» در سال چهل و چهار آغاز می‌شود و با مصاحبه‌ای در بارهٔ شعر «سپهری» در سال پنجاه و هفت پایان می‌یابد. و در واقع اولین و آخرین نوشتار و گفتار از بیست و پنج عنوانی است که طول سیزده سال در یکی از بارزترین و پربارترین دوره‌های شعر و شاعری این سرزمین نوشته شده و گفته آمده است.

و اما پیداست، هر طرحی که حد ارزشی‌ی یك شعر در میدان یك مقاله می‌افکند، یا حد ارزشی‌ی یك کتاب در عرصهٔ یك نقد یا حد ارزشی‌ی یك سئوال در حوزهٔ یك مصاحبه، با توجه به‌پهنا و درازا و بلندا و ژرفای این پرسش یا طرح، پاسخی همچند و همچون خود می‌طلبد. به‌عبارت دیگر هر سئوال یا طرح، سنگی است که در آب افکنده می‌شود و هر پاسخ و نظریه، دایره‌ای که میزان گسترش و توسع آن با نیروی ضربهٔ سئوال رابطهٔ مستقیم

دارد. ضربه‌ای که چون توان خودرا از دست داد، دایره نیز از حرکت باز خواهد ایستاد و محو خواهد شد. و هم این امواج دایره‌وار است که گاه به دیوار سال «سی و دو» می‌خورد و گاه به سالهای «بیست» و گهگاه به عصر «افسانه» یا صبح «مشروطه» وگاهی نیز به آفاق «شعر وشاعران» کهن: خاصه آنان که هریک دریایی محیطند و افق شانه‌های آنهاست.

و این همه البته از بام این سیزده سال دیده می‌شود. سیزده سالی که پراز «نما» و «دورنما»ست و نشان می‌دهد که «کی‌مرده، کی بجا»ست وشعر این‌حاضران (یا زندگان) وغایبان (یا مردگان) با توجه به‌مدارج شعر و شاعری برچه سکویی قرار داشته و اکنون برکدام سکوست. وچه حکم‌ها وملاکهایی ازبحث وفحص وتفسیر وتبیین آنهامی‌توان استخراج کرد و در میان نهاد. و این خود پاسخی به سئوال احتمالی آنها نیز می‌تواند بود که ممکن‌است بگویند: مثلاً نقد فلان کتاب که‌مدتها ازطبع آن گذشته است چرا باید دیگربار چاپ شود؟. که باید گفت نقد هرکتاب نیز بهانه‌ای است برای رسیدن به‌همین استخراجات و آشنایی با شعر،شعروشاعر،شاعر. وانگهی ازآنجا که‌این بیست وپنج‌عنوان،چگونگی حرکت «شعر وشاعران» امروز ایران، خاصه دریکی از مهمترین دوره‌ها را بیان می‌کند، بدیهی است که پس از دهسال از تاریخ آخرین نوشتهٔ این‌کتاب ، اکنون هنگام وفرصت مناسبی می‌تواند بود تا این نماها و دورنماها بار دیگر بازبینی شود و به کار شاعرانی که در این سیزده سال به‌عناوین مختلف «شعر دوره‌ای» و «شعرگمراه» و «شعر مغشوش» منتسب شده‌اند ، بادقت وعنایت بیشتر توجه شود وبویژه پاسخ این پرسشها روشن شودکه : آیا همهٔ این شاعران همچنان نیز در خور همین انتسابند و برهمان پله‌های فرودین و میانین ایستاده‌اند؟یا فروتر رفته‌اند ، یا فراتر آمده‌اند و به‌مرز خلق «شعر پیشرفته» رسیده‌اند؟ویا اساساً سرخود

گرفته‌اند یا به‌راهی دیگر افتاده‌اند و به‌داستان و قوالب شعرسنتی روی آورده‌اند.

واما اگر اینهمه‌ازمنظر سال شصت وهفت دیده می‌شود، بدیهی است که میدان «دید» آن از سال پنجاه وهفت به این سو (که سال آخرین نوشتهٔ کتاب است) پیشتر نمی‌آید. والا پیداست که ازسال پنجاه وهفت وپنجاه و هشت تا حال شعر امروز درخطوط دیگر نیز جریان یافته است. خطی براساس انقلاب ونهضت‌وخطی براساس جنگ وشهادت وخط شعری بافضایی میهنی و ملی و... و... کداینهمه را نویسنده این سطور بوقت‌وبجاش وشاید درچاپ جدیدکتاب «شعر نو ازآغاز تا امروز» که اساس تنظیم و تدوین آن برتقسیم‌بندی دهه‌ای است ، منظور نظر قرار دهد. بخصوص که دیری است صفحات دههٔ پنجاه تا شصت و هفتاد آن همچنان سپید مانده و درانتظار سپید شده است. صفحات نبودی کاغذی که هنوز و مثل همیشه، «شعر همیشه» را به‌خواننده‌کتاب عرضه‌خواهد کرد نه‌شعر روز را. مگر آن «شعر روز »ی‌که تـوان شکستن و گذشتن ازحصار زمان را داشته باشد وبتواند جامهٔ همیشهٔ شعر یا «شعر همیشه» را دربرکند. چراکه شعر همچنان با همان گوهر است‌که ازآغاز مرثیهٔ‌آدم بوده است وخواهد بود. گوهری که با همه‌کس نیست‌واگر هم هست ارزش آن،درعرضهٔ‌آن باتراشی دیگر وباالماس ذهن و زبان شاعری دیگر است.

و درآخر باتمنایی ودریغی. تمنا ازخوانندهٔ ارجمندکه به‌تاریخ نشر هرعنوان توجه‌کند تا سبب اشتباه مهمی نشود. به‌این معنی کداگر فی‌المثل درمقالهٔ « کی‌مرده کی بجاست » به‌چنین‌عبارتی برخورد:«... تا امروز هم‌ادامه یافته،»متوجه‌باشدکه این «امروز» به سال چهل و چهار. زمان نوشتن این مقاله اشاره دارد. یا اگر سهراب سپهری در مصاحبه آخرین ؛ کودکی پنجاهساله خوانده شده است منظور سال پنجاه و هفت، دوسال پیش از مـرگ وی

(زمان انجام این گفتگو)ست. یا اگر به‌شعر سپانلو در نقد«خاک»
اشاره می‌شود، منظور سال چهل و چهار ، زمان انتشار این کتاب
وایام شعرهای بیست و دوسال پیش اوست.

و دریغ این‌که، در حین تنظیم فهرست اعلام‌این‌کتاب
چه نامهاکه به‌نگاهم راه بست و منزل تأمل وتأثرم شد و در این
منزل‌ها چه قابهائی‌که مرگ ازچهرهٔ هرکدام گرفته بود: نیما ــ
فروغ فرخزاد ــ جلال آل احمد ــ سهراب سپهری ــ اسماعیل
شاهرودی ــ منوچهر نیستانی ــ غلامحسین ساعدی و ... و بهرام
صادقی :

همی گفتم‌که خاقانی دریغاگوی من باشد
دریغا من شدم آخر دریغاگوی خاقانی

۱

مقاله‌ها

کی مرده ...[1]

هررودخانه را باید به‌پای تجربه گرفت؛ بسترهای هموار و ناهموارآن راآزمود واگر توان بود در جریان اصلی افتاد. جریانی که مصب آن مصبی دریایی است.

اگر سرچشمه نیست، رودخانه همچنان جاری است. با آبهای شفاف و گل‌آلود. آبهای گل‌آلودی که همیشه بوده‌اند وهمیشه نیزمانع شده‌اند که « از جریان رودخانه (آنچنان که بایست) آب برداشت.» لیکن چه‌غم، که زمان‌آنجا نشسته است وآنان نیزکه زمان رابرکرسی داوری درست می‌نشانند.

اینک ماکه از سرچشمهٔ عظیم جاودانیاد دور مانده‌ایم. ما، همهٔ دست درکاران شعر، آنها که آب را گل‌آلودکرده‌ایم و آنان که‌از مسیر راست کج افتاده‌ایم و آن دیگران که بیش یاکم و به اشکال مختلف، از منبع سرشار بهره برده‌ایم.

نیما به‌حق، سرچشمهٔ عظیم بود، رود را او به جریان انداخت و راه را او نشان داد. همان راه که در آغاز، به ظاهر آسان و آشنا

۱ــ این مقاله باعنوان «کی‌مرده کی بجاست» . نخستین‌بار در « جنگ‌اصفهان» شمارهٔ سوم. تابستان ۱۳۴۵ چاپ شده است.

می‌نمود، اما در پنهان، آنچنان دشوار و ناآشنا، کـه همهٔ راهیان را در اندیشهٔ سرانجام فروبرد. تا آنجاکه شعر امروز از چند حالت جدا نیفتاده است.

۱ــ شعرهای دوره‌یی
۲ــ شعرهای گمراه
۳ــ شعرهای مغشوش
۴ــ شعرهای پیشرفته

۱ــ شعرهای دوره‌ای:

دینگ دانگ... شد ز یاد
نقشی که دستی از پی خیر وسلامتی
بر پرده می‌نهاد

ناقوس ــ نیما

شعرهای دوره‌ای، شعر شاعرانی است که در «دورهٔ احساسات» به‌دنیای شعر کشیده شدند؛ وچون جار و جنجال آن دوره فرونشست، آنان نیز از احساسات شاعرانه‌فرونشستند. دسته‌ای که‌خیمه‌ای «افراشته» وار برافراشتند و در آن غوغا، بـر کرسی‌های شعار «پیش منبر» شدند وآبها که ازآسیا ریخت، حتی بی‌نشان نوحه‌ای از میدان کنار رفتند. و گروهی دیگر که در ایـام سینه‌زنـی نیز، دست‌برنداشتند و هنوزهم گهگاه دستی به‌سینه می‌زنند.

شعر ایـن هردو دسته، نمایشی از آنگونه احساسات بـود که معمولا حاصل مبارزاتی است کـه در طول سالهای «دگرگونی» و به عنوان حربه‌ای روانـی ومحرك، به‌ظهور می‌رسد. این نوع شعر از ابتدای مبارزات آغاز می‌شود و در خاتمهٔ آن، پایان می‌پذیرد. حال،

غالب یا مغلوب، نتیجه درهردو یکی است. وبه‌خصوص برای ما، که با فاصله‌ای نزدیك شصت سال هردوصورت را به عیان تجربه کردیم. چه‌آن غوغا را که نتیجهٔ به اصطلاح غالبش بود و چه این جنجال را که نتیجهٔ مغلوبش.

آنچه مسلم است هرشعری که وسیله‌ای برای بیان احساسات «آرمانی» وحاصل یك جنبش اجتماعی است، به‌علت اینکه در فضایی محدود بوجود آمده است، چه از نظر محتوا ومضمون و چه از نظر قالب وصورت، لاجرم لباسی به‌اقتضادربرخواهد کرد. لباسی مدروز. و واضح است که کوتاهترین عمرها عمر مد است. اینها شعر روز بود. و شعر روز، شعر «همیشه» نیست. شعر روز، از آن نظرکه احساساتی و قراردادی است وهمه فهم خاصه از دریچهٔ چشم مردمی که به اقتضای روز به جنب و جوش برخاسته‌اند، شعری است که همواره درسطح حرکت کرده‌است وازچنین شعری هرگزتوقع برجای ماندن و جاودانگی نمی‌توان داشت. این شعرها شعرنبود؛ همچنان‌که شاعران آن شاعر نبودند. وگرنه نه‌تنها از کار نمی‌ماندند، بل روز به روز به کمال شعر نزدیك‌تر می‌شدند. همچون «بهار» در آن ایام و «شاملو» در این سالها. فضای اینگونه شعرها به اقتضای زمان آن روز به‌مختصاتی محدود شده بودکه لازمهٔ آنچنان جنبش‌های موقتی‌است. این مختصات عبارتند از:

یك: حرفهای قراردادی و بیان‌های مشخص

دست به‌دست هم‌دادن، زاغها را بیرون کردن، درخون وآتش در غلتیدن، زمستان را پشت سرگذاشتن، بهار را پیشواز رفتن،زنگار ظلمت زدودن، در چشمهٔ مهتاب تن شستن و جزآن. که گویی برنامهٔ از پیش معلومی است که فهرست‌وار بردیوار نصب شده است. و

علی‌الاجبار بر هرشاعری لازم‌الاجراست. شعرهـایی که نه تفسیر، بل تشریح واژهٔ «امید» بود. و تشعیر و تبلیغ برای سعادت نیامدهٔ دنیاوی و سرمدی و سرشار از احـکام مصدور: اجتماعیات معمول و صـلاح اندیشی‌های خیرخواهانه ومقبول، وهمیشه نیز در فضایی محدود، که شاعر راکه کاشف بزرگ طبیعت وانسان و تأثیرات و تأثرات متقابل آنهاست، از هرنوع اندیشه‌ای نو و کشفی بدیع مانع می‌شود و مایهٔ شاعریش را که هرآن ممکن است به‌اکتشاف فضایی تازه و به تصویر زاویه‌اي تاریك موفق شود، از میان می‌برد.

محتوای این شعرهـا، از نظر مـراتب جنبش، در پنج مرحلهٔ قراردادی قرار داشت:

الف: مرحلهٔ آغاز، که شوق رفتنی بود وامید رسیدن

آه اگر دشت عطش کرده، لبانم نمکد
یا اگر سینهٔ آن کوه، نکوبد بالم
یا اگر تندی این راه، توانم نبرد
ماسهٔ ساحل امید به‌تن خواهم شست
«کسرایی»

ب: مرحلهٔ دوم ، که بحران جنبش بود وآغاز خون:

و خون ما
به سرخی گل لاله
به گرمی لب تبدار
به پاکی تن بی‌رنگ ژاله
ریخت بردیوار کوچه
«زهری»

ج: مرحلهٔ سوم ، که هنگام نوحه بود وهنگام سوگ:

مرگ‌آفرین پیر
در برق داس مرگ
با خنده می‌برید رگ جان خلق را
بس ناشکفته غنچه که در زهرخند او
پرپرشد و به‌دامن خاك سیه نشست
«عاصمی»

د: مرحلهٔ چهارم، که روزگار «یاد» بود و ایام حسرت:
و شما می‌دانید
آه ای اخترکان خاموش!
که چه خوشدل بودیم
من و او مست شکرخواب امید
و چه خوشبختی پاك
در نگاه من و او می‌خندید
«سایه»

ه: مرحلهٔ پنجم، که تا امروز نیز ادامه یافته است و باز تشریحی‌است از کلمهٔ «امید» و چه امید کودکانه و دروغینی، آنچنانکه گویی هیچ حادثه‌ای اتفاق نیفتاده و هیچ خونی ریخته نشده است:
گر بهار آید
گر بهار آرزو، روزی ببار آید
این زمینهای سراسر لوت
باغ خواهد شد
«کسرایی»

دو: مضمون‌سازی و موضوعهای از پیش معلوم

دراین نوع شعرها، شاعر می‌نشیند و فکر می‌کند که این بار

دربارهٔ چه‌چیز بگویم یا چه‌وسیله‌ای را بهانه‌کنم و از خاصیت آن در شعر بهره‌برم، مثلا استفاده از «الاکلنگ»

تا بوده تو برفراز بودی
ما سایه صفت به ره فتاده
دستان تو می‌رسید تا عرش
ما تکیه به‌خاك تیره داده

«زهری»

یا استفاده از حرکات جادویی یك «بندباز»:

او، بندباز بود
وندر تمام شهر بدین پیشه
او یکه‌تاز بود

«کسرایی»

یا استفاده از داستان‌ها و افسانه‌های گونه گون ، مثلا توصیف برفی و کلبه‌ای و عمو نوروزی که قصه «آرش» می‌گوید و... آرزوی آرشی دیگر». و باچه پرداختها و ساختهای ابتدایی واحساساتی:

برف می‌بارد به‌روی خار وخاراسنگ
کوهها خاموش
دره‌ها دلتنگ
. . . .
آری آری زندگی زیباست
زندگی آتشگهی دیرینه پابرجاست
. . . .
برآ ای‌آفتاب ای توشهٔ امید

بر آ ای خوشهٔ خورشید

«کسرایی»

سه: نمایش احساسات وامیدهای هوسناك

اندوه و خروش هوس‌آلود برای رسیدن به لعبتان و دختران زیبا دربهار نیامده ومهتاب ندمیده:

پشت این کوه بلند
دختری بود که من
سخت می‌خواستمش

«سایه»

دختری برلب‌آب
روی یك سنگ سفید
پای می‌شوید، پاهای گل ولای اندود

«کسرایی»

آنجا هزار دختر چنگی به‌ماهتاب
آشفته‌اند موی
پوشیده‌اند روی
معشوقکان من
امیدهای من

«کسرایی»

ای کدامین شب
یك نفس بگشای
جنگل انبوه مژگان سیاهت را
تا بلغزد بربلور برکهٔ چشم کبود تو

پیکر مهتابگون دختری کز دور...

«سایه»

شعرهایی که سراسر آن پراست از چشمه‌های زلال و بازوان مهتابگون و آرزوی آغوش دختران رنگارنگ. ونه مثلا حسرت کفی آب، برای آن خارکن پیری که در برهوت سوزان بادستهای خونین، پشته‌های خار را به‌گرده کشیده است. وگاه تاآنجاکه اگر سخنی‌از چرك وخون دستی می‌رود، این، بیان‌رنج دست و دسترنج آن کارگر فلك زده‌ای نیست که خانواده‌اش در ظلمت چشم براهی او مانده‌اند، بل توصیف دست دختر قالیبافی است که‌توجه به‌او صرفاً نتیجهٔ‌تداعی معشوقهٔ شاعر بوده است.

زیباست رقص ناز سرانگشتهای تو

بر پرده‌های ساز

اما هزار دختر بافنده، این زمان

با چرك و خون زخم سرانگشتهایشان

جان می کنند در قفس تنگ کارگاه

«سایه»

همانان که اگر به امید طلوع سپیدهٔ پیروزی، شرط پرداختن‌به معشوق را به«زود است... دیر است ...» مشروط می کردند، به‌تجربه نشان دادند که شرطی دروغین بیش نبود

باری‌اگر نتوانیم استعداد شاعری اینان را انکار کنیم، نکته‌ای راکه جای آن اینجاست ومی‌توان گفت، اینست که: این شاعران، اصولا بورژوا و باذهنیتی لیریك‌ورمانتیك بودند وبه اغلب احتمال، اگر چنین دوره‌ای به‌وقوع نمی‌پیوست غیر از «سایه » که غزلسرای

موفقی است ، غزلسرایان طراز سوم و چهارمی از آب درمی‌آمدند.
شعر اینان ، برخلاف اقتضای چنین دوره‌ها، که زبان وفضا و بیانی حماسی می‌طلبد شعری است‌فاقد خشونت وسخت نرم‌ومتغزل. و شایدیکی از عوامل احساساتی بودن آن،غیراز مسئلهٔ شکل‌وپرداخت که درسطحی بسیار ابتدایی است، همین مختصهٔ تغزل و غنا وجریان عاشقانهٔ آنست. تاآنجا که حتی درفضایی خونین، که لزوم تشبیهات و تعبیرات و ترکیبات خشن ، مسلم است ، نتیجهٔ نگاهی عجیب احساساتی و تغزلی است:

گیسوی شب به چهرهٔ رخشان‌آسمان

تا شب زجام صبح چشد نور آفتاب

در نهفت پردهٔ شب، دختر خورشید

برچید مهر دامن زربفت وخون گریست

گلخانهٔ شکسته، درشاخه‌های فقر

گسست وریخت مروارید بی‌پیوندمان برآب

. . . .

چهار: سادگی و سخنگونگی و دوری از مرز شعر

سادگی و سخنگونگی، به‌این معنی که تا فواصل زیاد ازمرز شعردور می‌شود.چه از نظر زبان وجوهر شعر وتصویر و چه‌ازلحاظ شیوهٔ بیان وتشکل قالب وصورت. به عبارت دیگر نثر موزونی‌است

که می‌خواهد نام شعر برخود گذارد و بیشتر به‌کمک قوافی. تاآنجا که این‌مختصه را گاه درشعر شاعـران پیشرفتهٔ امروز از جمله «امید» «آتشی» و «رویا» نیز می‌توان دید. توضیحاً اینکه وقتی‌می‌خوانیم:

پایان گرفت دوری و اینك من
با نام مهر، لب به‌سخن باز می کنم

باخود می گوئیم که حتماً در دوسطر بعد، «آغاز می کنم» آمده است ومی‌بینیم که جزآن نیست:

از دوست داشتن
آغاز می کنم.

«کسرایی»

و به‌همین صورت، «می‌لرزد» پس از «می‌ورزد»:

آه این درد مرا می‌فرسود
او به‌دل عشق دگر می‌ورزد

گریه سردادم دردامن او

هایهایی که هنوز

تنم از خاطره‌اش می‌لرزد

«سایه»

و «پرواز می کنم» بعداز «نازمی کنم»:

شب را چو گربه‌ای که بخوابد به‌دامنم
من ناز می کنم
امشب! به‌سوی قدس اهورایی
پرواز می کنم

«امید»

و «آواز می‌دهد» دنبال «پرواز می‌دهد»

دیدم که دست ورشوی گنبد
تک‌تک پرستوان را پرواز می‌دهد
دیدم که چاه خالی از وحشت سکون
فوج کبوتران را آواز می‌دهد

«آتشی»

و «جاوید می‌شدم» پس از «تبعید می‌شدم»:

من با تولدم
در دوردست عمر
تبعید می‌شدم
همراه بی‌گناهی‌هایم
جاوید می‌شدم

«رؤیا»

باتوجه‌به‌این چهار مختصه است که به‌علت اساسی عقب‌ماندگی وجریان دوره‌ای شعراینان که همواره در سطح حرکت کرده است، پی‌می‌بریم. واین نه به‌مقتضای قلمرو معتدل اینگونه شعرها، که در حقیقت بواسطهٔ همین جریان درسطح و ذهن آسانگیر و آسانیاب این دسته از شاعران است که آنان را از تصرف و تسخیر و کشف اقالیم دیگر باز می‌دارد. همچنان که تا امروز نیز باز داشته است:

بنشینیم و بیندیشیم
اینهمه باهم بیگانه
اینهمه دوری و بیزاری
بکجا آیا خواهیم رسید آخر

«سایه»

ما را سر گلیم نشاندند و زابتدا
گفتند پا درازتر از آن مبادتان
آنروز آن گلیم
برما چو باغ بود
«کسرایی»

هردو شعری(یا بهتر بگوئیم نثر موزون مبتدیانه‌ای) ، که سالها پس از آن دوره نوشته شده است.

در این‌میان تنها دو شاعر بودند که در فاصلهٔ سالهای سی‌وهفت و چهل گهگاه تکانی خوردند. «زهری» و «آینده». اگرچه « زهری » همچنان گرفتار قافیه بود:

هر حکایتی، شکایتی است
قصه‌ای زغصه‌ای است
از غروب آشتی کنایتی
«زهری»

و «آینده»، همچنان اسیر بافت زبان «نیما»:
در شیار هر رگ من آتش دیگر (ولی بیگانه بامن)
بی‌جهت هرلحظه‌ای برخود
می‌زند دامن
می‌زند حرف کمی را او
گوش می‌بندم به‌غمگین حرفهای او چرا من؟
«آینده»

آخـر مگر می‌شود برسرهرسفره‌ای نشست و بـه هرگوشه‌ای سرك کشید وهرماه یکبارنظمی‌نیز ازسربی‌حوصلگی و تفنن سرود.از

همان‌شعرها که دهسال‌پیش‌همانسان بوده‌اند که‌امروز و امروزهمانسانند که دهسال پیش.

و مگر زندگی جز تکرار چیست. شب به روز و روز به شب برمی گردد، ما از هرجای کرهٔ زمین که حرکت کنیم؛ باز به همانجا می‌رسیم. خصوصیات روحی ما، کیفیت ادامهٔ لحظات ما، تجارب فردی و روابط اجتماعی ما ، همه و همه، نشان دهندهٔ مدارات مخصوص و مجبور حیات ماست. راه اصلی هرکس در همان خطی است که بر اصلی‌ترین مدار زندگی او تعبیر می‌شود. خطوط دیگر فرع است. اصلی‌ترین مدار حرکت یك هنرمند، فقط و فقط بر گرد نقطه پرگار هنراوست. تفاوت میان شاعر و غیر شاعر در همینجاست متشاعر در هر مداری که بود ، زورش را می‌زند و شبه شعرش را می‌سازد لیکن شاعر واقعی هرگز چنین جرأتی را در خود نخواهد یافت. او در اغلب لحظات بر مدار اصلی است. واین اصل راخوب می‌داند که اگر در نگهداشتِ حالات خویش کوشا نبود، تا چه پایه مشکل است که باز بر مدار اصلی گام نهد.

بزرگترین علت شکست یك شاعر، همین از مدارشعروزندگی شاعرانه دور افتادن از یکطرف و از طرف دیگر درحصاری محدود، محصور بودن است. شاعر واقعی همیشه شاعر است . او جوانی و پیری، تجرد وتأهل نمی‌شناسد. برمدار شعر تا مرز مرگ پیش‌می‌رود وشعر او کتیبهٔ همیشگی حیات ابدی اوست.

چنین است که امثال «پرویز ناتل خانلری» و «محمدعلی اسلامی ندوشن»و «گلچین گیلانی» نیز، در کار شاعری شکست می‌خورند. یا از مدار خارج می‌شوند، یا درحصار می‌مانند. چرا؟ زیرا- آنچنانکه باید ـ به راز بدعت نیما پی نبرده‌اند، و نه تنها به فضای

شعر و نگاه دیگر نیمـا به جهـان، کـه حتی به اصـل کوتـاه و بلندی مصراعها هم:

باز باران

با ترانه

با گهرهای فراوان

می‌خورد بر بام خانه

«گلچین»

واگرنه بحر طویل ، گونه‌ای مستزاد مثل این دوپاره:

او نشسته مرا در برابر

چون عقابی ژیان برسر کوه

زلف بگشوده در باد خاور

دل پر از یاد

شادو ناشاد

«اسلامی»

یا:

نغمهٔ چنگم در این بزم ارنیامد دلپذیر

ای امید جان ببخشای این گنه برمن مگیر

. . . .

من شدم در راه

دل زشوقش مست

«خانلری»

ومع التأسف«ه. ا. سایه» «سیاوش کسرایی»«اسماعیل شاهرودی» «محمد زهری» «محمد عاصمی» و... هم‌ازشاعرانی هستند که‌همچون

آنان سالهاست از مدار اصلی شعر به دور افتاده‌اند و به تفننی چند بسنده کرده‌اند. تفننی که فرجام آن، کناره گیری برای همیشه از دنیای شعر و شاعری است.

۲ـ شعرهای گمراه:

دینگ دانگ ... بی گمان
نادان‌تر آن کسان
کافسو نشان نهاده به همپای کاروان
(ناقوس ـ نیما)

شعر شاعرانی که یا از زمرهٔ جوانان اهل هوای دیروز بودند واز همان‌آغاز در هوای دیگر سیر کردند؛ یا از جمله جوانان اهل مد امروزند که ناگهان به راهی غریب و غیر ایرانی پای نهاده‌اند.

الف: شعردسته اول

آنها که ناگهان از اضطراب دنیای امروز «رها» شدند. «شیپور انقلاب» را به زمین گذاردند و بتدریج در بهشت معطر و «نافه»ای خویش زیج نشستند و لاجرم شعرشان سرشار از عطرهای گوناگون شد. با پرده‌های مخملین و تختخوابهای راحت و گلان و گوهران رنگ رنگ وبازو و هوس و گیسوان آشفته. که گویی بزرگترین حماسه‌شان هم همین است. و البته که چنان درافتادنی برتخت و چنان داغی با الماس بوسه میان دوحریف، بایدهم درچنین «بحر»ی صورت پذیرد: بحر متقارب شاهنامه:

هوسناك و بیتاب وآشفته موی
درافتاده برتخت جادوی من

شقایق نشان کرده از تاب عشق
به‌الماس هر بوسه بازوی من
«توللی»

و برای خالی نبودن عریضه، گاه بانمکی تلخ از گذرایی عمر وپیشایی مرگ و آه وناله وغریبگی وقدر ناشناسی:

ناشناس از همه بگذشتی و درملك وجود
کس زبان تو ندانست و روانت نشناخت
سنگ ره بودی وجز نفرت ننگت نگرفت
چنگ غم بودی و جز پنجهٔ مرگت ننواخت
«توللی»

اینگونه اشعار، از نخستین شعرهایی بود که در سالهای پس‌از شهریور بیست، موجی از جریان عظیمی‌شد که بعدها، همراه باجریان راستین شعر امروز، به‌راه افتاد، وحتی سالها، شعر ارجمند «نیما» را از درخشش بازداشت، اما خوشبختانه چندان به‌طول نینجامید،تاآنجا که امروز جویباری زمزمه‌گر بیش نیست.

این شعرها از سال بیست و شش به‌بعد در فضایی رمانتیك و سوزناك به‌تلطیف و تحریك احساسات‌دختران وپسران جوان‌پرداخت و زیب دفترچه‌های خاطرات آنها شد؛ واندك‌اندك همراه با تکه‌هایی از «تفکرات شاعرانهٔ لامارتین» «شبهای موسه» «آوازهای هاینه» و «ترانه‌های بیلیتیس» و هرچه از این دست، وغالباً به‌ترجمهٔ (یا بهتر بگوییم به‌نثر) شجاع‌الدین شفا، در حافظه‌ها و کیف‌های پسران و دختران مدارس راه یافت: آه وناله‌هایی که‌ازچندنوع حرف‌قراردادی سوزناك بیرون نبود:

۱ـ گریستن برعشقهای مرده:

با این تفاوت که اگر مثلا لامارتین در کنار دریاچهٔ «بورژه» به یاد «مادام ژولی شارل» گریست، شاعران این قطعات، بی‌اینکه اغلب سابقهٔ عشقی آنچنان داشته باشند، به یاد عشقهای گذشتهٔ خویش، می‌گریند.

روزی نمی‌رود که به‌یاد گذشته‌ها
در ظلمت ملال نگریم به‌حال خویش

۲ـ بیان مستقیم خاطرات:

آه چه شبها که پشت پنجرهٔ ذهن
نور ضعیف چراغ خاطره‌یی تافت
حافظهٔ من چو عنکبوت کهنسال
پرده‌یی از خاطرات گمشده می‌بافت

«نادرپور»

۳ـ سوگند به‌وفا ومنع از جفا:

تویی تویی به‌خدا، عمروجان وهستی من
بیاکه جان به‌لب اینجا به‌جستجوی توأم
منم منم بخدا، این منم که در همه حال
«درآن نفس که بمیرم درآرزوی توأم»

«مشیری»

۴ـ پرواز با بال خیال:

دور آنجا که زهره دختر شب
شستشو می کند به‌چشمهٔ نور
دور آنجاکه رازهای نهان

خفته در سایه‌های جنگل دور
با خیال تو می‌زنم پروبال

«توللی»

۵ـ دفاع از شعر خویش:

شعر من رنج بیکران من است
شعر من رنج بیکرانهٔ تست

«هنرمندی»

اگر در دانه‌های نازك لفظم
و یا درخوشه‌های روشن شعرم
شراب و شهد می‌بینید، غیراز اشك وخونم نیست

«نادرپور»

۶ـ خوش بینی و بدبینی سطحی:

کنون این من و صبح بی‌انتظار
ترا جسته بودم ترا یافتم

«هنرمندی»

بیهوده مگو که صبح می‌خندد
در گوش من این سرود سنگین است

«هنرمندی»

۷ـ بیان قدر ناشناسی و بیگانگی:

ای همه مردم مرا چنانکه منستم
باز ببینید و بازهم نشناسید

«نادرپور»

ناشناس از همه بگذشتی و در ملك وجود
کس زبان‌تو ندانست و روانت نشناخت

«تو للی»

اصلی ترین مختصهٔ این شعرها وجود همین فضای رمانتیك است و نه به زبان تصویر، که بااستعمال بی‌حدوحصر کلمات پرزرق وبرق: برکه ــ سراب ــ مرمر ــ عاج ــ شمع ــ پروانه ــ برهنه ــ عریان شکوفه ــ گل ــ مهتاب ــ آفتاب ــ ماه ــ خورشید ــ رؤیا ــ نیلوفر لاله ــ هوس ــ عشق ــ مرگ ــ کابوس ــ هول ــ تابوت ــ غروب طلوع ــ نور ــ ظلمت ــ گور ــ مزار ــ گمشده ــ نایافته ــ سکوت سکون ــ آغوش ــ دامان ــ طنین ــ آوا ــ امید ــ خیال ــ گناه ــ بخت سایه ــ روشن ... و ... کلماتی که درهمنشینی باهم غالباً به صورت ترکیب‌های تشبیهی‌سوزناك و رمانتیك درمی‌آیند: دختر خورشید گل‌ماه ــ جویباراشك ــ بوسهٔ نسیم ــ مرغ روز ــ دیوشب ــ آفتاب امید ــ ماهتاب آغوش ــ پرتووسوسه ــ صبح شانه ــ چراغ خاطره ــ چشمهٔ نور ــ پنجرهٔ ذهن ــ الماس بوسه ــ دانهٔ لفظ ــ خوشهٔ شعر ــ دست مرگ ــ باتلاق زمان ــ دست تقدیر ــ گهوارهٔ نگاه ...و...

این شاعران حتی اگر از مرگ هم سخن می گویند، یا به این سبب است که شعر خود را عمیق‌تر جلوه دهند یا نتیجهٔ وحشت از آن نوع مرگهای رمانتیك است که می آید و «گل آرزوهاشان راپرپر می کند» رمانتیك سیاه:

ای رهگذران وادی هستی
از وحشت مرگ می‌زنم فریاد
در سینهٔ سرد گور باید خفت
هرلحظه به‌مار بوسه باید داد

«مشیری»

بکوب ای دست مرگ امشب درم را
که از من کس نمی گیرد سراغی

«نادرپور»

برو ای مرد بروچون سگ آواره بمیر
که حیات تو به‌جز لعن خداوند نبود
سایهٔ شوم تو جز سایهٔ ناکامی و رنج
به سرهمسر و گهوارهٔ فرزند نبود

«تو للی»

وباهمین نوع اندیشه بود که رفته رفته شاعران دیگرهم متوهماً خود را بـه‌این ساحل هولناك سیاه رساندند و در اسرار وجود وعدم وراز خلقت و طبیعت‌فرو رفتندوبه تفسیر و تعبیر تقدیر زبان گشودند:

گفتمش ای روح گرم وتیره و روشن
هستی ما در ظلام رمزجهان چیست
رهرو شبگرد خسته پای ندانست
راه خلاصی ز باتلاق زمان چیست

«شرف»

و به‌تدریج در بیان حالات روحی وذهنی خویش گرفتار آمدند:

نه ترا مانم ودانم که به‌خود نیز نمانم
نه سپیدم نه سیاهم
نه سرودم نه نگاهم
نه یکی نقش پلیدم
نه یکی رنگ تباهم

«هنرمندی»

و باز آن شعرها که محصول معمول آن ایام بود و نه امروز ، که شاعری چون «پرویز خائفی» هنوز اسیر همان حال و هواهاست:

با این امید خام گریز آئین
کی جای خوش نشستن و خرسندی‌ست
با این دریغ جان مرا همراه
گیرم که باز مانم، حاصل چیست

«خائفی»

ب ـ شعر دستهٔ دوم

که از دو گونه خارج نیست:

۱ـ گونهٔ پیچیدهٔ آن: شعر شاعرانی که بی هیچ تنفسی در فضای شعر فارسی ناگهان به ظهور رسیدند و در عرض یکی دو سال زبان شعری عرضه کردند که تا آنروز سابقه نداشت. این شاعران تصور کردند که هرچه کلام بسوی پیچیدگی رود و هرچه تعقیدات لفظی و معنوی زیادتر شود و حرفها عجیب و غریب‌تر به‌نظر آید ، شعر عمیق‌تر جلوه خواهد کرد. با چنین توهمی بود که ناگاه از شعری به‌این سادگی:

«تنها یکبار + می‌توانست + در آغوشش کشند + و می‌دانست ـ آنگاه + چون بهمنی فرو می‌ریزد + و می‌ـ خواست + به آغوشم پناه آورد»

«الهی»

به‌شعری اینچنین مبهم رسیدند:

«ناقوس خون تو می‌زد + یك دقیقه مانده به مهتاب + آنگاه که با منشور خوابهای یخی‌خود + که چهرهٔ مولاوار

و رنگین کمان بال شاپرکان را، در خود + آسیب نادیده
می‌داشت + خونم را در قدحی تنگ خنک کردم»
«اللهی»

اینگونه نوشته‌ها به زبان غریبی‌است که می‌توان گفت‌هرچند
از مجموع چند مختصهٔ همیشگی و اصلی شعر واقعی که در دایرهٔ
بزرگ «تصویر» می گنجد، به‌وجود آمده است، اما به اعتبار ذهنیت
پیچیده و تعمد در تخییل مبهم و مدرن نویسندگان آن، نمی‌توان
بعنوان شعر متشکل و پیشرفتهٔ امروز محسوبش داشت. این مختصات
عبارتند از:

الف: تشخص یاجان بخشیدن و صفات انسانی دادن به اشیاء:
«چهارشنبه» تن و نفس خودرا بر کنجکاوی‌تصویری ریخت

«سبد» جرأت یافت، نانهای اندوه حوض را گول زند

درجسم «خداحافظی» تو
«احمدی»

ب: اضافه‌های استعاری و تشبیهی مفرط:
سرودهایی که از «نخهای الکل» بافته می‌شد
که میزبان آینده مهر را در «بشقاب صداقتها» بچینند

«مادران باران» در «نمایشنامهٔ مه»
«احمدی»

ج: خروج از طبیعت و اسلوب زبان:

که بیشتر به‌علت ناتوانی وعدم تسلط به کلمات و ندانستن‌زبان فارسی‌است. تا آنجا که دیگر از تقسیم جمله‌ها نیزعاجز می‌شوند و درمهار کردن آن درمی‌مانند

«پشت بوریای حجامت، نفس از پر طبل‌ترین لحظهٔ پس از رگباری
(درمیان صبح و گل شیپوری ـ که ناقوس‌عشق بود ـ خاکستری مشعوف، به دردی که سایه‌های طلایی‌رابرپله‌های بیمارستان چون شیهه‌یی لرزاند)
از بال هاروت به سقفی تبعید شد که خستگی‌را طعمهٔ ما می کرد.
«اللهی»

جملات و عبارات شاعرانه‌ای که گویی حاصل نوعی تلاش در ایجاد شیوهٔ انتزاعی در عالم شعر است. اما مگر می‌شود؟ شعر که نقاشی نیست. در نقاشی نو اگر خط ورنگ، مصالح است، رابطه‌هم هست. لیکن مصالح شعر، کلماتند و کلمات به هر صورتی که چیده شوند بدون افعال و روابط مشخص هرگز معنایی نخواهند داشت. در تحلیل تابلوئی «آبستره» ابتدا از راه مجموع خطها و رنگها و ترکیب آنهاست که به‌نظم منظور نقاش پی‌می‌بریم و سپس به‌جزئیات توجه می کنیم. اما درشعر درنگاه اولین هرگز مجموع کلمات‌پراکنده را نمی‌توان درنظر گرفت. بل درآغاز از راه روابطی که در حقیقت به منزلهٔ راهنمای واژه‌های نامنظمند، باید به مطالعه آغاز کرد و بعد به‌شکل نهایی رسید.

چنین است که این‌شعرها دیگرشعر نیست. نوعی مسئلهٔ‌ریاضی بوسیلهٔ واژه‌هاست چرا که گویندگان آن باتعمدی هرچه‌بیشتر وتصنعی هرچه تمامتر، بامادهٔ کلمات متغیر و متحول و پهلوی هم چیدن‌آنها،

می کوشند حتی‌المقدور کلام را به جانب تعقید و ابهام کشند؛ اجزاء طبیعت را به غریب‌ترین شکل با یکدیگر بیامیزند شیئی را از صفت واقعی خود عریان کنند و به‌شیئی دیگر که آن صفت را فاقد است بپوشانند. وهمهٔ اینها را به‌حساب «کنترل ذهنی» و تسلط به شکل و کمپوزیسیون شعر و مرتبهٔ تخیل و اقتدار شاعری خود بگذارند. قطعاتی که برای نوشتنشان نه‌شوری لازم است و نه شوقی. مصالحی است و چیدنی بسیار ساده ، و چون با حساب نوشته می‌شود، چندان هم فاقد معنی نیست.

حال فرض کنیم که آمدیم و پس از ساعتها عرقریزی، رگهٔ اصلی محتوای شعر را نیز به‌دست آوردیم و به‌تحلیل و استنباط آن موفق شدیم، خیال می کنید که تازه به‌چه‌چیز دست یافته‌ایم؟. به‌تصویر زنی که مثلا محاط در دایرهٔ نگاه شاعر ، کنار پنجرهٔ اطاقش ایستاده است و بی‌اعتنا وجدا از او به‌خیابان نگاه می کند.

تحلیل این شعرها اگر نه به‌صورت جدولضرب، گاه به‌شیوهٔ معماهای‌متداول‌در «دورهٔ انحطاط» است. دوره‌ای که‌ناظمی‌می‌نشست ومحاسباتی می کرد و بیتی می‌ساخت وخلق بیکار را به‌عرقریزی‌بیهوده وا می‌داشت:

آهوی آتشین را چون بره در برافتد

کافور خشک گردد با مشک‌تر برابر

راستی مگر آهو نیز آتشین‌است؟ بره را چه‌نسبت با آهو؟تازه اگر نسبتی هم بود و بره‌ای در دامن آهوئی افتاد ، به چه‌دلیل کافور خشك و مشك‌تر برابر می‌شود؟ شاید منظور نام دیگر آهوست مثلا غزال‌یا نام دیگر بره‌مثلا گوسفند. اما کافورخشك و مشك تر چیست؟ نکند اشاره به‌رنگ آنهاست: کافور سپید ومشك سیاه؟ لیکن چرا

این دو رنگ برابر می‌شود؟ ولی علتش کـه گفته شده است. به این علت که بره‌در دل آهوی آتشین افتاده، لابد منظور همان «حمل» است. نخستین برج منطقة البروج؟. ها...! پس آهوی آتشین کنایه‌ای است از خورشید و بره ، برج حمل و کافورخشك و مشك‌تر ، روز و شب. خوب، مثل اینست که مسئله حل شد: وقتی که آفتاب در برج حمل افتاد (یعنی آغـاز فروردین) شب و روز مساوی مـی‌شود. و امـا همهٔ این عرقریزیها برای همین که گفته شود در آغاز بهار، شب وروز برابر است؟!

با این همه بـاید گفت اگر شعر این دسته از شاعـران پیچیده است، بنابر الگوی بالا پیچیده نشده، چرا که از اینان توقع دقتی از این دست هم نمی‌توان داشت ، این شاعران اگـر سرمشقی را منظور داشته‌اند، همان زبان ترجمهٔ گنگ شعرهای فرنگی است ولاغیر،ولی آنچه مسلم است وقتی روابط کلمات و جملات کشف شود، نتیجه، چیزی است چـول حاصل بیت بالا . منتها چـون نوشته‌واری است به‌ظاهر چشمگیر و جاذب، چه‌بسا جوانان مستعد شعر را از مدارشعر راستین‌دور کند وبه‌انحراف وپرتی کشد. جوانانی که براثرزودرسی و طبیعت نوجو و تازه پسند وقضاوت شتابزده، همهٔ این‌ها رابه‌حساب توسع تخیل‌شاعر خواهند گذاشت تـا آنجا که وقتی این شعر سادهٔ «نیما» را خواندند:

به شب آویخته، مرغ شباویز
مدامش، کار رنج افزاست چرخیدن
اگر بی‌سود می‌چرخد
وگر از دستکار شب در این تاریکجا مطرود می‌چرخد ..
. . . . .

به چشمش هرچه می‌چرخد ـ چو او برجای ـ
زمین با جایگاهش تنگ

. . . .

چو فانوس نفس مرده
که از او روشنایی در قفای دود می‌چرخد
ولی در باغ می‌گویند:
ـ به شب آویخته مرغ شباویز
به پا ز آویخته ماندن، بر این بام کبوداندود می‌چرخد.

«نیما»

خواهند گفت که با وجود این سادگیها و بی پیرایگیها، چگونه می‌توان این شعر را شعر خواند و آن شعرها را نه. و نه فقط به‌دلیل پرداختی و تشکلی از این دست و به‌ویژه وزن نیمائی آن، که مع‌التأسف این نوشته‌ها از نوع شعرهای بی‌وزن شاملو نیز نیست. چرا که هر شاعر فارسی زبان معمولا باطبعی موزون با جهان روبرو می‌شود وحتی شاملو هم. گوئی این گوش شاعران پارسی است که بیشتر ضبط می‌کند و نه چشمشان. مصراع اول که از سرچشمهٔ ذهن شاعر به راه افتاد، همچنان تا مصب پایان، او را می‌کشد و می‌برد.

باری به هرجهت، گمان پایداری این گونه شعرها، گمان بیهوده‌ای است زیرا گونهٔ دیگر آن نیز که سالها پیش حدوداً باب شد، آرام آرام به تفنن گرائید و آهسته آهسته نشست کرد و ناگهان در باتلاق فرورفت. شعرهایی که اگرچه از نظر تخیل و نگاه شاعرانه ضعیف‌تر از شعرهای مدرن یا موج نو امروز به‌نظر می‌آمد، اما از لحاظ مفهوم و اندیشه‌ای که در آنها بود در سطحی عمیق‌تر قرار داشت. این شعرها (به‌غیر از «شاهین» های «تندر کیا» که درهمان ایام تازه

پردرآورده بودند وهمانطور ماندند تامردند) گاه نشانه‌ای‌از کوششی دیگر در پوششی تازه از کلمات درفضاهای افسانه‌ای کهن بود. «جیغ بنفشی» در چشم وگوش ناظری دیگر:[۱]

غار کبود می‌دود، جیغ بنفش می کشد

و به‌هرحال بانثری شاعرانه:

آری ای فنای جستجو شده

خندهٔ دیوانه‌ات را بیهوده در اشکهای بیگانه پنهان مساز

«ایرانی»

نثری که به‌تصور شاعر، «کالبد کلمات ابدیت یافته‌است»تلاشی برای دریافت زبان‌اشیاء و مرور در سیر پرمخاطرهٔ تاریخ و سرنوشت بشری:

از دشت و دریا و جنگل گذشتم که ترا بازیابم

ترا ای زبان شعله‌ها!

ای رنج کهن!

بازگو قربانی‌های بی‌شمارت را

«ایرانی»

و از این دست شعر، باحال و هوایی توراتی و گـاه ملهم از آیه‌ای از قرآن یابندی از عهدین:

۱ــ شنیدم که «هوشنگ ایرانی» خوددر توضیح«غار کبود و جیغ بنفش» مشهورش گفته بوده است؛ «هنگام سرایش شعر، برکه‌ای بود و غاری که در امواج‌می لرزید و می‌دوید و به‌نظر می آمد کـه جیغ می کشد. اما جیغی که طبعاً بی‌صدا بود و بنفش. از این نظرکه اشاره‌ای‌شود به‌ماوراء بنفش. و لابد به‌تأثیر از کار «رمبو» قائل شدن رنگ‌برای حروف الفبا.

میمکاف!

. . .

و با پایداری هیبت ستیز
در آمد ورفت روسپی زمان
هر که را خواست سترون ساخت
و زمین را چندان فراخ کرد تا هر کجا خواهند بیایند وبروند

«داریوش»

والبته با «دید»ی امروزین،روسپی‌واری ِ زمان وسترونی ِانسان وسرنوشت مجبور او کـه همچنان در محاصرهٔ سلاح های قربانی است:

من همان راهزن باستانی هستم که اره سامی رنگ برای یافتنم
تمام درختان بیشه‌های نیایش را دونیم کرد

«غریب»

شعرهایی که به‌صورتی‌دیگر، امروز نیز گهگاه به‌نوشتهٔ«فریدون گیلانی» (فغان) عرضه می‌شود:

هوا + به نقطهٔ تاریکش رسیده بود + کـه او سربرداشت + و اوکـه بال و پرخویش را بریده بـود + بـه‌ریزش رنگهاگریزداشت.

«گیلانی»

تنها دراین میان، شعر «منوچهر شیبانی» بود، که حال و هوایی ایرانی داشت. شاعری که به‌خلاف آن دیگران زیادهم به بیان کلیات نمی‌پرداخت‌ومی کوشید که از دایرهٔ سنت‌ها وآداب وفضاهای‌آشنای میهنی تجاوز نکند همچون شعر «بازار» یا «شمع آجین» و با شکلی

تازه، «گل‌نی»وار. اگرچه گاه با بیانی قصیده‌ای:

گلهای اختران ز نسیم سحرگهان
چونان حبابها، پس بلور آبها
چشمان خفتهٔ شفق آهسته بازشد
دریاچهٔ سپید
چون دختری به‌ناز...

«شیبانی»

۲ـ گونهٔ سادهٔ آن: شعر شاعرانی که از آغاز و به‌ظاهر، دنبال کارهای نخستین «احمدی» رفته‌اند. شعرهایی که اگرچه گاه موزون است و گاه بی‌وزن(شعر «مجابی») اما اغلب درهمان‌حال و هواست‌وباظاهری ساده‌تر:

تنها با دو چشمم، ای دوست ترا نمی‌بینم
که درجان می‌یابمت
به‌تو می‌اندیشم و خویشتن را گرانبار می‌بینم
دانش من از تکرار اندیشهٔ تو بی‌نیاز نخواهد بود

«مجابی»

حرفهای این نوشته‌ها از چند عنوان بیرون نیست:
الف: دعوت و تسلی: واغلب برای وحدت دوتن، تنانی که باپیوستگی بـه یکدیگر به‌ظاهر از اضطراب معمول، رهـا می‌شوند وآرامش از دست رفته را باز می‌یابند به‌عبارت دیگر: متکائی برای تسلی شاعر:

پرندهٔ بی‌رنگ بلورین!
از شاخسار بلند آبیت
به مهمانی دستهای ما بیا

در تن رود خشک و علف خشک روان شو

«مجابی»

ب: دعوی وحکم: که تظاهری است به معرفت از قرن معاصروشکست «انسان»، معرفتی که در خیال حاصل شده است و بیشتر به گونهٔ خطاب و گاه حکم:

من پرواز می کردم
و تمام کائنات نامکشوف
مرا برای فتح خویش می‌خواندند
. . . . .
ای خدایان قرن من!
برشماست که ابدیت را به‌من بیاگاهانید

«فانیان»

ج: تأثر و تلفیق: که نوعی بهره‌وری از روایات مذهبی وبیانهای توراتی است و تلفیق آن باخصوصیات و حتی اسماء و اصطلاحات جدید امروز:

«تو چون خدایان + بر دفتر اساطیر. تدوین شدی + و
نام تو چون یهوه سطح آبها را فرو کوفت + تو خود را
در سمفونی رنگین روز و در سونات تک آوای شب تکرار
کردی»

«فانیان»

د: بیان کلیات واعتراف: کلی گویی و قضاوت درمقابل مسئلهٔ حیات. مقابلهٔ انسان شاعر وطبیعت لاشعور. و بیشتر بابیانی ساده اما از نظر سطر بندی، بی‌حساب وبی‌نظم:

«فریادما + بایدبلندترازهای وهوی + جهان باشد + زیرا فقط در فریاد + ماست که دل ما آرام می گیرد + وتن ما + چون لانه‌ایست + که در فریاد خود + ساخته‌ایم:

«جلالی»

ه: بیان تنهایی ومعرفت از زمان: که بیشتر مشمول کار شاعرانی است که در متن زمان فرو رفته‌ترند و از اضطراب آن متأثرتر:

«هرروز برجدار همهمه یخ می‌بندیم + ساکت، چون حبابها + برجدار این همهمه یخ می‌بندیم + و رویش سنگها را + چون لرزش لحظه‌ای در آغوشمان احساس می کنیم»

«اصلانی»

شعرهایی که گاه متضمن رگه‌هایی درخشان است و درفضای واقعی شعر امروز: بادردی وحسرتی:

بیهوده می‌خواهی + که من چوبین را + از خواندن بازداری + دردها + باگریه‌ها آغاز می‌شوند + وآهنگ نی + بادردها + نی چوبین + آنگونه می‌خواند + که بوته‌های پائیزی + برای گلهای پژمرده‌شان می‌خوانند + آنگونه که درختان + برای برگهایشان»

«نفیسی»

نمونه‌اش شعرهای «مجید نفیسی» که شباهتش به کارهای آن دیگران تنها نداشتن وزن است . و این شروع کار اوست. هرچند استعداد بسیار زودرس وی، آنهم در دورهٔ رواج اینگونه قالبهاهمواره موجب وحشت بوده است. وحشت از لغزش وانحراف و سقوط در

پرتگاه غرور یا تفنن یا «شعار» شاعران «دوره‌ای» و «گمراه»

۳ـ شعرهای مغشوش

دینگ دانگ ... چه خبر؟
کی می کند گذر؟
از شمع کاو بسوخت به دهلیز
آیا کدام مرد حرامی
گشته است بهره‌ور؟

«ناقوس ـ نیما»

شعر شاعرانی که یا دراین چندسال به میدان آمده‌اند یا از سالها قبل. وبا تنها یك وجه مشترك ، که آنرا به «اغتشاش» می‌توان تعبیر کرد.

دستهٔ اول

شعر آنها که در چند سال اخیر شروع به کار کردند. با این توضیح که برخی هنوز آزاد از غرور و خود گرفتگی مبتلا به‌اند و برخی سخت گرفتار آن. این شعرها را زیر چند عنوان می‌توان به بررسی گرفت:

«الف» مسئلهٔ زبان

مختصه‌ای که از سه حالت جدا نیست:

۱ـ حالت‌طبیعی‌آن: که حاکی از صداقت شاعرانآن، نسبت‌به‌شعرشان است. چرا که برخلاف شیوهٔ بسیاری از گویندگان در این ردیف، زبان شعر وسیلهٔ قدرت نمایی آنان نیست:

سال پیش، شعله دارها
بهترین پرندگان شهر را

در قفس نگاه داشتند

«کوش آبادی»

من باتو بودم باتو بودم آی!
در ریگزار لوت بی‌پایان
من با دودست تو دعا کردم

«گلشیری»

غمم‌را می‌خوری اینک
ولی من درغریبی چهره‌پردازضمیر خویشتن هستم
مرا آسوده‌تر بگذار!

«باباچاهی»

در مرگت ای ستاره گرفته‌ست
شب را غمی بزرگ درآغوش
چشم ستارگان همه گریان
بانگ فرشتگان همه خاموش

«صالحی»

۲ــ حالت تقلیدی آن: که از زبان شعر «امید» گرفته شده است. واگر چه نشانهٔ اقتدار و تسلط شاعران آن به‌واژه‌ها و ترکیب‌های فارسی است، اما به‌هرصورت زبانی نیست که منسوب به‌ایشان دانست:

من ز بس تازانهٔ توفان
تن کرخت و گنگ
سنگواره‌ی درفضا آواره‌ای هستم

«شجاعی»

آنچه هرسودرافق گهگاه می‌باشد

شیههٔ اسبان‌رعد ونیزه‌باز آذرخشان است
گویی آن تاریکها وتیره‌ها زین بیش...

«سرشك»

۳ـ حالت خام آن: کـه معلول عدم تسلط شاعران آن به زبان و شعر فارسی است. تاآنجاکه اگر از اینان شعری بازبانی پخته ومجرب‌نیز دیده شود، بیشتر به تصادف باید گرفت :

در دیاری که یکی از شور می گوید یکی از پردهٔ بیداد
می‌شود آیا کسانی یافت
فکرشان یکجور
جاده‌های دوستی‌شان از کجی مهجور

«اوجی»

قلم مشکی من
که تو برداشتی ونامه نوشتی وگمش کردی
و من از سوپور سر کوچه‌مان بگرفتم
و هم اکنون باآن
می‌نویسم اینها را ...

«براهنی»

۴ـ حالت مغشوش آن: کـه بیشتر به‌علت توجه شاعر به‌کلمات مطنطن تازی وسیر در زوایای‌مبهم، همراه بـا مصراعهای کشدار و طولانی است:

و قصیده‌ها در اوصاف مقال شوق و مشتاقی و سودای
عصیر خلص‌وساقی، که می‌خواندیم
تشنگان امید باپیك نعیم تازه‌ای از واحهٔ مقصود

«سپانلو»

ب: مسئلهٔ وزن:

مختصه‌ای که از چند گونه بیرون نیست:

۱ــ گونهٔ منحرف آن: شعرهایی که حاکی از عدم تسلط شاعران آن نسبت به‌اوزان شکستهٔ نیمائی است:

در ذهن کوچه‌ها
آکنده از طنین قدمهای شرمناک
گویی که خوشبختی
در مسلخ عقاید و آداب...

«صالحی»

اسبان ما در آبخوراردو
جان باسموم آب بیابان سپرده‌اند
واین پیادگان سلحشور
تنها مسیر ابرها را

«سپانلو»

آری همسایه
باهمان دستی که دادی باز می گیری
بی‌چرا وچون وپیرایه

«اوجی»

آخر من
جنگیده‌ام ستون به‌ستون حالا
من دارم خفقان می‌گیرم

«مطهری»

با ضربه‌ای معلق

می آیم
بآواز روستایی یك ابر
سبك‌تر از پر الکل

«پیام»

بر که دلگیر از ابر
از چلچله
از باران است
آسمان آبی جاری، که در او درخواب
بر که می‌داند ابر

«گلشیری»

۲ـ گونهٔ درست و مشکل آن: شعرهایی که نشانهٔ تسلط شاعران آن به بحور عروضی نیمائی است:

اکنون که آن منزل کوچ
دور است وبنهفته در ابر ابهام
نه آتشی مانده از کاروانهای رفته
کز دور سوسوزند در دل این شبانگاه

«سرشك»

۳ـ گونهٔ درست ولی سادهٔ آن: شعرهایی که بیشتر در بحور ساده‌وسالم عروضی است ومعمولا انحراف از آنها به‌ندرت اتفاق می‌افتد:

سوی آئینه مراخواندی و گفتی بنگر می‌بینی!
گفتم: «آری می‌بینم»
آن سوی آینه من اسکلتی بودم طاس

و تو مثل گل یاسی بودی

«براهنی»

ج_ مسئلهٔ تأثیری پذیری

اصلی که لازمهٔ کار هرشاعر تازه کاری است. زیـرا هرشاعر مبتدی تا زمانی کـه به استقلال نرسیده است، لاجـرم در تحت تأثیر شاعران پیش از خود خواهد بود. جزاینکه‌برخی این تأثیررا به‌چشم آزمایشی بیش نمی‌نگرند. وبرخی تاسالهای سال و گاه برای همیشه، نسخهٔ بدل اصل می‌مانند. این تأثیرپذیری نیز از چند حـالت بیرون نیست:

۱_ حد اعلای آن:

در شکوه این اثرمندی
دیدمش یکدم میان اشك لرزانم
هودج قدس منیع پرسروری بود

«شجاعی»

شعری که اگر امضاء نداشت حتی از نظر فضا ولحن، با شعر-های زمزمه‌وار «امید» به‌اشتباه گرفته می‌شد.

۲_ حد معمولی آن:

من ترا می‌طلبم
سخن از تردی گیسوی تونیست
سخن از آدمهاست
و هزاران الوار
و کمدهای ظریف:

«اوجی»

تو به بارانی سرخ
و به‌حجب گیسوی نمناکت
در غروب دل من
در چنین بغض گره‌خوردهٔ ابرآلود
گل نرگس افشاندی

«سجادی»

در شهر ماکسی
مردی به نام خوشبختی را نمی‌شناخت
او قرنها
مانند یك پیمبر مجهول
در اجتماع کوچك ما می‌رفت

«صالحی»

هرسه شاعری که در بحران رواج شعرهای «فروغ» همچون بسیاری دیگر، از این تأثیرپذیری بر کنار نماندند. و نیز تأثر اولیه «سپانلو» از زبان و فضای اشعار «رؤیا» و «آتشی» که به رهایی او انجامید وتأثیر «پیام» از شعر«احمدی» از یك طرف و از شعر«سپانلو» از طرف دیگر، که در حقیقت او را سرگردان و معلق در فضایی بینابین نگهداشته است:

تأثر از «احمدی»:

و پرنده‌ها را آبستن شد
. . . .
پرنده‌ها از گلها ترسیدند
من آنها را پرواز دادم

«پیام»

تأثر از «سپانلو»:

بادبانها را برافرازید
لنگر کشتی ز خاک کهنه برگیرید
بار دیگر، مارحیل خویش را آغاز می‌داریم
«پیام»

۳ــ حد زبانی آن:

این حصار سهم پولادین
هر بدستی پانهی در رهگذرهایش
زنگهای جادوان وخیل دیوان است
«سرشك»

بهاران بود و باران بود و ما در جانپناه سنگ
زوال لحظه‌ها را می‌شنیدیم از چکادکوه
سرود مبهم خیل هزاران قطره را برسنگها وصخره‌ها وخاک
«گلشیری»

شعرهایی که بیشتر یا کمتر به زبان شعرهای قصیده‌وار «امید» است با این تفاوت که «سرشك» هنوز پایبند آنست و «گلشیری» از آن رهاشده است.

۴ــ حد وزنی آن:

در زمانی که درختان نبوغ
وحی برگان طلایی را
درخیابان خزان می‌ریزند
تا رسولان شبابی ابدی ....
«براهنی»

وزنی که در بحران رواج شعر «فروغ» جریان یافت. «بحر»

(= رمل مخبون به اصطلاح) که از ساده‌ترین بحور عروضی است. و لاجرم آنها را بیشتر به دنبال خود می کشاند که به اوزان نیمائی چندان تسلط ندارند. از جمله «براهنی» را، که از همان زمان تقریباً نود درصد اشعارش در این وزن نوشته شده است.

د: مسئله عدم یکدستی

این مختصه بیشتر معلول بی‌تجربگی شاعران تازه کار است و درنتیجه باغث و سمین بسیار:

در کدام بیکرانگی کدام
ما به آخرین کلام آخرین کتاب می‌رسیم
ای تو ای تلالو شکیل آب
در کدام بیکرانگی کدام روزگار

«اوجی»

ای سکوتت می‌دراند گوش صد فریاد
از چه یکدم لب نمی‌جنبد ترا از لب

«اوجی»

مختصه‌ای که بیشتر از همه در شعرهای اوجی پیداست و شاید به‌علت حرص درچاپ. آنهم چاپ شعرهایی که هنوز درمرحلهٔ تمرین است. شاعری که در استعداد او شك نیست؛ منتها هنوز به زمانی دراز نیاز دارد تا به‌شعری درخور برسد. با این همه شعر او از محدودیتها و یکنواختی‌های کار دیگر شاعران همردیف خودعاری است:

از کوچه‌های ساکت
پابست خواب مرگ
آواره‌ای که نیز ندانم چه‌اش وطن

آواز می‌دهد
«وحدت»

نمونهٔ شعری که در آثار همهٔ شاعرانی از این دست، چه از نظر زبان و فضا و چه از لحاظ مفهوم و محتوا بسیار دیده می‌شود. این شعرها را همچنان در دومسیر اصلی می‌توان شناخت:

الف: اشعار شاعرانی که هنوز درگیر این تلاشند. و این خود لازمهٔ هرکار هنری است. و مسلماً به‌ثمر خواهد رسید. بخصوص که ازهم اکنون زوایای تازه‌ای درشعر آنها دیده می‌شود. و گاه تا آنجا که از لحاظ توسع فضا واصل پرداخت، از شعرهای «دوره‌ای» و «گمراه» به مراتب، پیشرفته‌تر است:

و شك
چون تیغ تشنهٔ زهرآگین
اینك نشسته بردل نیت
با زین وبرگ اسبم، سم می‌زند که «آی...!
فرصت نمانده، قافله دیری است رفته است
ای کاش اسب بودم اسب
چه بیخیال بود خدای من
چه پرغرور بود، چه بی‌تشویش

«پروین»

ب: شعر آنها که اگر چه زود و خوب خود را نشان دادند، اما پس از رسیدن به‌جائی نه‌چندان جا، از ادامه کوشش باز ایستادند:

درشیار کوچه‌ها
گرد و خاك تیره‌ای
از تکاندن گلیمهای کهنه، موج می‌خورد

در کنار حوض ـ آفتاب
روی آفتابهٔ سفید کرده موج می‌زند

«کوش آبادی»

«جعفر کوش آبادی»، که براثر تحمیلات شاعران دوره‌ای، درجا زد و «هنرورشجاعی»، که اگرچه گهگاه «طرح»هایی تازه افکند:

از دل سنگ به‌این سختی
لاله روئیده است
این چه جادوئی است

«شجاعی»

اما مع‌التأسف تا امروز در همان حال و هوای «امید»ی سیر کرده است. در این میان، بیشتر از همه «سپانلو» شخصیت شعری خود را نشان داد. شاعری که رفته رفته به‌راهی ویژه گام نهاد و در زوایایی تازه نشست و به‌شکلهای تازه رسید:

یکصد مغازه
بالعبتان شیشه، با دختران بور
باویترین آغشته
با عصر
ـ با عبور
یا: ....
ستاره در فلق بندر
شکوفه در گذر جنگل

«سپانلو»

اما حیف که اغلب عجول و شتابزده است. و گاه باشعرهایی

که همه نشانه‌های اقتدار و توسع امکانهای بالقوهٔ او را دربرندارد.

هـ ـ مسئله گنده گویی:

مختصه‌ای که مشمول شعر یکی دو شاعر بیشتر نیست. شاعری که به‌اقتضا،زمینهٔ‌کار را مناسب یافته است و شاعر دیگری که‌به‌غرض. و هردو شلنگ انداز، دستی برفراز ثریا و دستی برنشیب ثری و فاقد هرگونه پرداخت و هرنوع ضرورت انگیزه‌ای که دست کم موجب تهییج خوانندهٔ شعر شود:

من از آن سوی پیاده‌رو دیدم
عکس رمبو، خوش وناخوش و سپید و آبی
و سپس مولوی افتاد از آن بالا

«براهنی»

شعرهایی که به‌مفهوم واقعی وبه‌معنی دقیق کلمه شلخته‌ومغشوش است. بازبان شعری ضعیف و زبان فارسی ضعیف‌تر، و نشان دهندهٔ اینکه نوشتن شعر کامل و بـه اسلوب و متشکل کار همه کس نیست. بخصوص که این کسان گویی راز بدعت نیما را نیز درك نکرده‌اند. زیرا:

آن زبان دل افسردگان است
نه زبان پی نام خیزان

وحتی راز کوتاه و بلندی مصراعها را. نگاه کنید با«که»:

شعری از ساقه و گل، روی هوا
و کتابی ز گیاهان بلورینی که
زان سوی شیشه، به‌چشمان زنی می‌بینی

«براهنی»

یا به‌این پایان‌بندی:

ودر آن سردابه
دراسارتهای

مه و دود و عرق تلخ، برادرهایم را دیدم
«براهنی»

شاعرانی که اگرچه (باهمهٔ معیارهـای فرنگی که دارند) دم از فرض معرفت شاعر از محیط وازوم تجربهٔ واقعی او مـی‌زنند، لیکن هنوز از «و» وسط جمله، حتی آگاه نیستند ونمی‌دانند که « و » وسط جمله « اُ » است نه «واو»

زندگی لحظهٔ پیوستن وازخویش گسستن
وسپس پیوستن بود
«براهنی»

شعرهایی که همه سطرهای آن‌غرفه‌های مختلفی است‌از کلمات نامناسب وبیجا ومطنطن و چشمگیر: مسخ ـ تناسخ ـ فصل ـ خطرناك سنگین ـ بحور ـ ابعاد ـ عقیم ـ مشکـوك ـ مفلوك ـ محبوس ـ شقه مظنون ـ آژیـر ـ مکار ـ دباغ ـ مفهوم ـ ایصال ـ امعاء ـ تلاوت تأویل ـ الست ـ منشور ـ تخمیر ـ غفلت ـ اعقاب ـ تجمل ـ فریضه مالیخولیا ـ مستأصل و ... وسیله‌ای فقط برای تظاهر بـه عمق فکر و درك نبض زمان مضطرب وانسان مضطر. کلماتی که آنقدر بی‌حساب کنارهم ریخته شده‌اند کـه بجای هریـك تقریباً تمام مترادفاتشان را می‌توان گذارد. این شاعران هنوز نمی‌دانند که کلمات رابهم‌ریختن و حرفهـای گنده گنده زدن واین را نشانهٔ زبـانی نو وکشفی جدید دانستن،وتنها بهاین منظور که ما از زمانمان عقب نیستیم، شعرماشعری جهانی است، ما از آشوب قرنمان سخن می گوئیم، از غوغای شرق

وغرب، از زمانیکه توازن و تعادل خود را از دست داده است؛ آنهم در قالب سطوری بسیار ابتدائی و فاقد هرگونه پرداخت، آنقدرسهل است که در هرماه دیوانـی و باحرفهایی غلنبه‌تر و گنده‌تر مـی‌توان تحویل داد. و اینهمه‌جز معلول ضعف‌و تظاهر و از سر بی‌غمی‌و بی‌دردی نیست. و به‌ویژه جاه‌طلبی و شهرت‌پرستی و اینکه هرچه زودتر درشمار شاعران مجرب‌وطراز اول به‌حساب آیند و در «منظومهٔ» جدید دست‌کم بـه «گاری»حامل‌نیما، شاملو ، امید وفروغ برسند، تا بعد که در «منظومه»ای دیگر از آنها نیز سبقت گیرند.

باری اینان به‌چیزی که توجه ندارند به‌نفس هنر وزندگی با آن است و اگر جز این بود ، فروتنانه به‌این حقیقت رضایت مـی‌دادند که این شعر است که معرف شاعرش می‌شود و نه‌شاعر مبلغ شعرش. شایدهم اینهمه «هیاهو» را برای «هیچ» نمی‌دانند و به‌خود و شعرخود حق می‌دهند و باخود می گویند این‌شعرها که همهٔ خصوصیات زمانی امروز را داراست؛ مگر نه‌اصل محتواست و مگرنه درترجمه، چیزی جز محتوا باقـی نمی‌ماند؛ پس زبـان هـرچه ابتدائی‌تر و شعر هرچه بی‌شکل‌تر. توهمی که از دوحال خارج نیست. درست است بـه این اعتبار که هرکس دنبال حسابی است و درست نیست از نظر آگاهان. آنها که می‌دانند، لازمهٔ چنین تصوری، دست‌کم چند قدم آمدن به‌پیش است ونه اینجا که‌هنوز آغازالفباست. شاید هم تصور مـی کنند که با این زبان «حرف وصوت و گفت» را برهم زده‌اند. وهم ازاینروست اشاره آنان به‌مولوی. غافل از اینکه او غولی‌بود که جهانی را به گرده می کشیدونمی‌توانست به زبان و پرداخت اهمیت دهد. خاصه‌غزلهای او که ازمستثنیات شعر دنیاست. آخر کلمه که کلوخ نیست که‌به‌هرسو پرتابش کرد. کلمات عزیزتر ازآنند که روی هم ریخته شوند و خرد

و خمیر. امامسئله اینجاست که اینان درصورت استشعار نیز ضعیف‌تر از آنند که شعری باشکلی پرداخته عرضه کنند. چراکـه شاعر مبتدی از عرضه وارائه شعری باشکلی بدیع عاجز است. یا اگرنه، به‌زمانی دراز نیازمند؛ تابل از این زبان مبتدیانه‌ای که اینچنین درمسیر «فعلاتن فعلات» لمبرولنگر برداشته است بگذرد:

و غذا را پختی
و بهنگام عبور از جلو آینه خود را دیدی
دست بردی وموهایت را
اینور وآنور کردی
ساعت ده آمد
مثل معمول غذاخوردی
بعدهم خوابیدی

«براهنی»

زبانی که حاکی از عدم تسلط و آشنایی بازبان وادبیات فارسی است. وعجیب اینست که باچنین زبانی ، اغلب نیز از شعر کلاسیك سخن می گویند و خاصهٔ از شعر «منوچهری»، شاعری که ازنظر کثرت استعمال کلمات‌مطنطن واصطلاحات تازی وعدم رعایت زبان معمول قصیده‌پردازان آن روز گـار، در مسیری کاملاجدا سیر کرده وظاهراً همین تفرد وتشخص زبان خاص اوست کـه علت اساسی توجه اینان شده است . و همیشه هم با این تصور غلط که مثلا بـه یکی دودیوان کلاسیك نگاه کردن‌ونه‌حتی خواندن، به‌شعرفارسی احاطه یافتن‌است. غافل‌ازاینکه تنها مطالعهٔ شعرفارسی آنچنان که اینان متوهمند(همچون مطالعه بحور عروضی) دلیل معرفت و شناخت و کاربـرد صحیح آن نیست. بل یك اصل، یك میراث، یك شم ، یك صفت وصف ناشدنی

دروجود هرشاعرفارسی زبان باید باشد تا بتواند روح وخون‌وجوهر این زبان و واژگـان آنـرا احساس و ادراک کند. همچون «شاملو» و «امید». هر کدام باطرزخاص و شیوه ویژهٔ خویش.

چنین است که وقتی قدرت ارائه فرمها و شکل‌های پیشرفته و زبان درست و پاک نیست، از حرفهای غلنبه سلنبه مدد می گیرند. چرا که شعراینان همچون کار «شاعران گمراه» تعمدی و تصنعی است. و به وضوح پیداست کـه باخود گفته‌اند: امشب که به خانه می‌رویم، تدارک شعر جدید را، باویترین مغازه‌ها، نئونها، رنگها، رفت‌وآمدها، بوقها، ماشین‌ها، می‌بینم واز راه نقشه‌های بریتانیا وایتالیا (چکمه‌افتادهٔ این و روباه برخاستهٔ آن) بـه‌شهر وشهرنشینی و حراج و .... گریز می‌زنیم و چه وزنی مناسب‌تر از همان «فعلاتن فعلات» باهمان لمبر و لنگر تکان دهنده‌اش:

همه محصول زمینی که می آغازد
از سرپارهٔ «پوتین ایتالیا»
ومی انجامد
به دو گوشی که ز «روباه به‌پا خاستهٔ خاک بریتانیا»ست
سخنانی که قوانینش را
پیکر مفرغی قوادی
به زبان می‌راند
– «این صدی بیست، صدی سی، صدی شصت و
حتی صددرصد

«براهنی»

باتوجه به‌این اشاره‌هاست که به‌اختصار می‌توان تکرار و گوشزد کرد که همهٔ اینها حاصل و نتیجهٔ سیر در دوره‌هـای آزمایش است.

مراحل شعرهایی که از دوسرنوشت متفاوت جدا نیستند: آنهایی که سرانجامی نخواهند داشت و آنها کـه باکوشش مداوم شاعران آن مسلماً به‌ثمر خواهند رسید. اما نه در مدتی کوتاه، کـه لازمهٔ رسیدن به‌بیان وفضایی مشخص و پیشرفته، زمانی بسیار طولانی است. اصلی که به‌میزان مساعی هرشاعر مربوط می‌شود وبخصوص آنان که شعر را چیزی جزوسیله‌ای برای بیان پاکترین عواطف بشری‌واندیشه‌های انسانی وکشف وشناسائی انسان و جایگاه او درجهان و تاریخ جهان و سرنوشت انسان در آئینه رنج‌ودرد وشور وشوق‌نمی‌بینندونمی‌دانند وهرگز به‌رضایت وقناعت درکارهنر تن درنمی‌دهند. همچنان که «نیما» تن درنداد و تاآخرین لحظهٔ حیات، از عرقریزی روح بازنایستاد.

دستهٔ دوم:

شعر آنهاکه سالهاست شروع کرده‌اند و به‌چهار دستهٔجداگانه منقسم می‌شوند:

۱ـ یك ـ شعر شاعرانی که سالها پیش استعداد خود را بـرای رسیدن به‌فضاهای تازهٔ شعری نشان دادند و راهی هموار را آغاز کردند ولی مع‌التأسف هریك به نحوی به‌بیراهه رفتند. و اگرنه ، چه بسا در میان چهره‌های درخشان شعر امروز، بانام آنها نیز می‌توانستیم برخورد:

دریاچهٔ رنگی همه بیرنگ

. . . . .

یك اختر رخشنده اگر بود فرو مرد

آواز شکسته است به انجیل

چون شیشه که برسنگ

«بادیه‌نشین»

باشد کسی بود
کز پشت این دریچه، همی گویدت که «خیز!
چون خیزم آه
شاید باداست یا...
رفتم که درفراز کنم هرچه بادباد
«پرنگ»

لنگر برگیرای به‌ساحل پابند
گردن کشتی به بند دریا بسپار
بدرقهٔ راه ما، نه اشك نه پیغام
کس ندهد بوسه، کس نخواهد تیمار
«نعمتی»

چرا آمد، چرا رفت
کجارفت
چرا بود چرا نیست
که مهتاب از شکاف ابر بگریخت...
«رحمانی»

شعرهایی که نسبت به‌شعر واقعی آن زمان، از لحاظ زبان‌وبیان و کوشش شاعران آن، طلیعهٔ‌درخششی دیگر برپیشانی شکلهایـی نو وبدیع بود.

هوشنگ بادیه‌نشین که ازنظر بیانهای غیر مستقیم وتصویری و دید شاعرانه ومتخیل ازمستعدترین شاعران آن روزگار بشمارمی‌رفت شاعری پرسه‌زن در مرزدرون و برون خویش، اندوهگین‌وبی‌تاب:

دوره گرد باد

خسته از کالای نمناکش
. . . . . .
بازهم بیگانه‌ای درشهر
باسگ و باباد
رهگذار ساحل اندیشه‌ها و یاد

«بادیه نشین»

و «نوذر پرنگ»، شاعری باحال وهوایی ویژه ووسواسی خاص و زبانی مشخص ونو:

پرنده خون مرا می‌خورد
گناه، خواب مرا می‌دید
. . . . .

«پرنگ»

و محمد رضا نعمتی ، که اگرچه (غیر از نخستین مجموعهٔ شعرش) چند شعر بیشتر به‌دست چاپ نداد، اما در همانها نیز استعداد و آمادگی بدفرجام خود را که نتیجهٔ سالهای سال تجربهٔ پنهانی او بود، نشان داد:

ریشه‌ها آب از تو می‌خواهند
آی باران!
هان بگو، آبشخور آهو، کجا خواهد شد ازاین پس
گر نباری آی باران!
با عروس‌ما جهیزی ازجو و گندم نخواهد بود.
. . . . .
همچنان ابراست وابروابر

همچنان رعد است ورعد و رعد
آسمان خشمگین را نیست اما بذل بارانی براین متروک

«نعمتی»

و«نصرت‌رحمانی»، که‌زبان کوچه وبازار را درشعر، هموآورد و از این نظر راهگشای شاعران پس‌از خویش‌شد، اگرچه هیچکس چنانکه باید درآن راه قدم نگذارد. حتی خود اونیز به‌اجبار وتحمیل سرنوشت «خود نوشته اش» ازآن فضا جدا شد وبه‌شعری دیگررسید:

نوشتم «۵»
گفتم
شعری برای تو!
لبخند مرد
وسواس خیمه بست

«رحمانی»

۲ــ دو: شعر شاعرانی که در دوره‌ای کوتاه به‌سرودن شعر پرداختند و آنگاه هرکدام، به‌علتی ناگزیر کنار رفتند:

«صهبا مقداری»: که اگرچه کار اصلی او داستان نویسی بـود اما در شعر نیز آغازی قابل توجه داشت بویژه درشعرهای کوتاهش، که باتأثر از زبان و بافت شعر «نیما» به‌بیان تصویرهای تازه‌ای توفیق یافت.

اینك اما تن روز است عرق کرده و باد
بیم دارد مگرش آید وبیمار کند
وان خیابان دراز
خفته در بستر سیمانی خود باتن خویش

جوی در بالینش
خسته از آنهمه پاشویه که او را کرده است
«مقداری»

چشم جنگل نگران است
داند آن خیره که می‌آید از دور به‌قهر
سر آن دارد تا نعره‌زنان
پیچدش دربر و بفشارد، تا پشتش زخم
بنوازد تن تبدار زمین
«مقداری»

و مصطفی رحیمی: کـه سالها پیش آرام آرام از «بهشت گمشده» احساساتیش راهی به «شبی» برد که رنگی دیگر داشت:

عمری به تنگنای شبم دیده خیره بود
راهی به‌جز سیاهی شبها نداشتم
«رحیمی»

و آنگاه به‌علت اینکه کار اصلی‌اش شعر نبود، درهمان‌شبان‌بی‌سحر ماند:

ای دوست دست عاطفه در دست من گذار
تا از کویر رنج برآید بهارها
تا عشق ما بزرگ کند نوبهار خرد
«رحیمی»

و «بهمن فرسی»، که اگرچه‌می‌بایست درفصل «شعرهای گمراه» و در قسمت «سادهٔ» آن به‌اشاره‌ای از او نام می‌رفت؛ اما به‌سبب اینکه هنر اول او ظاهراً غیراز شعر بود (و بی‌حرفی از «باهو»یش که معلوم نیست به‌کدام یك از «هنرها»یش باید منسوب کرد) همینجا به‌بندی از

نوشته‌های کوتاه وخطاب‌وار او اکتفا می‌شود:

زمان دوام معیارها
به کوتاهی‌ی لحظه‌ها
به‌درازی لحظه‌هاست
درچه پای می‌فشری
ای دست کوتاه
ای زبان دراز

«فرسی»

سه: شعر شاعرانی کــه بتدریج مسیر تکاملی شعر را طی کردند و در عرض چند سال از تمرین‌هایی اینچنین:

دختران، زیر سفالین بامها
داستان عشق ما می‌بافتند
بانگاه آتشین بیقرار
ره دراین‌خلوتسرا می‌یافتند

«تمیمی»

گویند که وقت هوشیاری است
این مستی شاعرانه تاچند
در عصر تلاش آسمانکوب
عشق و غزل و ترانه تا چند

«مفتون»

گذشتند و به‌فضاهایی تازه وکم یا بیش پیشرفته رسیدند:

در فضای نیمروز شهر
جز دو خط روشن ممتد

هر خط دیگر،
ـ سواد نقطهٔ گنگی است
«تمیمی»

گل هزار زخم بر تنم
و بوی نطفه‌ای بجای عطر اطلسی
به سینه بوی نارگیل جنگل شگرف
«مفتون»

من جوهر کبود نفرت را
در پنجه‌ام فشردم
و هرگز منتظر نماندم
که جوهر
همچون کلاغچه
فریاد برکشد.
«تمیمی»

آنک قیام روشن اسطوره‌های دشت
قطب سفید غربت مهتاب
آنک!
قشلاق واگذاشتهٔ سیمرغ
موج منیع کشمکش خون و برف و باد
«مفتون»

و به‌خصوص «مفتون». اگرچه غث و سمین بسیار می‌توان در شعرش دید. آن «سمین»اش و این هم «غث»اش:

آیا تو مفتخر به‌نژادت نبوده‌ای

هرگز! نژاد باعث هیچ افتخار نیست
این افتخارهاست نژاد آفریده‌اند
«مفتون»

و نیز اسماعیل خوئی، که سالهاپیش با «بیتاب»ش درفضایی‌احساساتی به‌تنفس پرداخت. ولی طولی نکشید که بانگاهی به«کویر»و باگزینش زبان «امید» و درحد اعلای تأثر به‌راهی دیگر گام نهاد:

دوزخ خویش است
تفتهٔ خشم خدایان
تاگناهش چیست
درزلال‌آسمان این پهنه‌ورخاموش
این بلندای فراخ «ازتهی‌سرشار»
«خوئی»

کوه!
باستیغ آسمان‌سایش
برج هیبت‌مند مغروری است
دور مانده فخرش از تاراج هرتسخیر
«خوئی»

شاعری که در صورت تجدید نظر درزبان و انعطاف آن بویژه جرکت شعرش که در حقیقت درفضای شعرهای پیشرفتهٔ سالها پیش جاری است(وشاید به‌علت‌چند سال هجرت او ازوطن) بسیارمستعد به‌خودآمدن و درراهی نو قدم نهادن است:

تاکه من درجنگل سرسبز چشمان توگم باشم
تا نجوید وربجوید تا ـ نیابد کس نشان

آن مرغ جادو را که من بودم

سبزخاموش من ای جنگل!

جنگل زیبا!

جنگل انبوه!

جنگل اندوه!

«خوئی»

۴ــ چهار: شعر شاعرانی که یـا از همان آغاز، اگـر چه سرگردان به رضایت رسیدند یا، اگرچه درابتدا درخشان، بعدها سرگردان شدند. از دستهٔ اول «محمود کیانوش» که «شبستانی» ساخت با «حرف»:

تو روان سرزمینهایی

کاروانسالار اعصاری

رب نامیرای اربابی

«کیانوش»

و «ساده و غمناکی» با «احساسات»:

همدم و همنشین و یارم او

سبزه و آب و آسمانش من

و«شباویز»ی مثلا در «عرفان» یا «ضدعرفان».

مرگ یکبار است شیون نیز هم

جان نماند جاودان، تن نیز هم

و «شکوفهٔ حیرتی» به‌نثر:

کلمه‌ای داشتم

که در اندیشه‌ام سوخت

و به زبانم نیامد

شاعری که تعمداً همه کار کرده است: ترجمه ـ داستان ـ شعر، شعر کودکان وهمه‌متوسط پائین. حتی‌درشعرش نیز مثنوی، چاره پاره، شعر نیمائی، شعر منثور. و سرانجام که، گوینده یا سرایندهٔ چنین چیزهایی شده است:

من نگویم تو پریشان شو
یا که از پیش نظر پنهان شو
آنچه کردی همه را
می‌برم از یادم
تا ز سنگینی بار تحقیر...

«کیانوش»

و از دستهٔ دوم «منوچهر نیستانی» که سالهاپیش «خراب»ی‌سرودهٔ‌آباد:

تا شبم را نرباید از من
رهزن هیزی، کان صبح شماست
سنگچین نگهم هست که بندد‌ره هرروزن

«نیستانی»

و با زبانی مجرب و پاك:

تو نیستی و چه گلها که با بهارانند
ترانه‌خوان تو من نیستم هزارانند
نثار راه تو یك آسمان شقایق سرخ:

«نیستانی»

و با سیری آرام ومتکامل تا «کارخانه»‌یی متشکل:

هرد کمه‌ای به‌منبع برقی است متصل
کار تلاش آهن وبازوست

هر گوشه، پیلواری پولاد
خفته است و دودعالم بااوست
با سینه‌ها رفاقت دیرین صبروسل
چشمان نمی‌تواند این دود را شکافت
شط مدام همهمه اینجاست

«نیستانی»

شعرهایی که اگرچه با استناد به آنها، مـی‌بایست درهمان ایام معترف می‌شدیم که نیستانی مستعد پیشرفتی درخشان است و نشدیم، اما اینك به‌غبن و به تدارك، می‌توانیم باحسرت بگوئیم ایکاش درهمان فضای «کارخانه»ی دیروز مـی‌ماند وبه‌شعرهای مغشوش امروزش که نشان‌داده وشاید ندانسته و به‌اشتباه ، مانیفست ظرفیت زبانی دیگران را قبول کرده است، نمی‌رسید. حرف شنوی‌هایی که نتیجهٔ آن‌اینچنین سطرهایی است که دیگر از «براهنی» است ونه‌او:

هریك از زندانها بابهت
یحتمل باحسرت

از فراسوی، ازآن غرفه، از آن پنجره، از محفل خویش
و عصایش هم از چوب درختان همان باغ بدست
(باچه وزنی‌ووقاری)

و خدا می‌داند ـ متلك‌هاست که این تحفه
نثارمن و او خواهد کرد

و خودش آه کشید

گفت آرش را خواندی
بوی روشنفکری می‌داد
توی این بقعه به‌دور از همه‌کس
جریاناتی هست
«آل‌احمد» را می‌خواهند
پیش نمازش بکنند
و فریدون رفت
یك کتاب از قفسه برداشت
خواست یك صفحه بخواند که «جری» گفت
پس بگوئید اینجا قهوه‌خانه است و نمی‌دانستم
آه
معذرت می‌خواهم.

«نیستانی»

۴ـ شعرهای پیشرفته

دینگ دانگ ... دمبدم
راهی به زندگی است
از مطلع وجود
تا مطرح عدم
گرزانکه همچو آتش خنددموافقی
ورزانکه گورسرد نماید معاندی
از نطفهٔ بپا شده ره باز می‌شود

«ناقوس ـ نیما»

شعر شاعرانی که از مراحل ابتدایی ومتوسط شعر گذشته‌اند و باسیری طبیعی و تدریجی به‌فضا وبیانی ویژه رسیده‌اند. پیشرفتی که

می‌توان از سه دریچهٔ جداگانه بدان نظر بست:

نخست:

از دریچهٔ طی مراحل تدریجی شعر ـ که نتیجهٔ آن رسیدن به‌آن مرحلهٔ شاعری است که موازین شعری آنزمان را متضمن است و به‌همین لحاظ تا ظهور موازین دیگر، بوسیلهٔ شاعر یا شاعران بزرگ دیگر مبنای قضاوت ناقدان شعر خواهد بود. همچنانکه مبنای داوری دربارهٔ غزل عرفانی فارسی (به‌جز غزل «مولوی» که استثناست) غزل‌های عرفانی حافظ است. زیرا هر ناقدی که از جریان عرفانی شعر فارسی سخن می‌گوید، لاجرم موازین ومعاییر از پیش تثبیت شدهٔ ذهن او، تربیت شدهٔ بزرگترین رگهٔ عرفانی این سرزمین است. چنین است که تمام ناقدان پس از حافظ، تنها به‌اعتبار آن دسته از غزلیات عرفانی حافظ بوده است که مثلا ازارزش «شعرهای شاه نعمت‌الله ولی» (یا تقریباً «نشاط») و نیز غزلسرایان غیر عرفانی مثلا «مجمر» (یا تقریباً «فروغی») وحتی غزلسرایان امروز، سخن گفته‌اند. بنابراین وقتی فلان ناقد، به‌فلان غزل عرفانی نظر انداخت، جز به‌اعتبار غزل عرفانی حافظ برای آن تعیین ارزش نخواهد کرد. ازاین روست که می‌توان حافظ را شاعری قانونگذار خواند. اما این نه بدان سبب است که بیشترین هدف یك شاعر رسیدن به مرتبهٔ شعری شاعر یا شاعران قانونگذار زمانش یا زمانهای قبل از خویش باشد. بل، اصل کار او در ابتدا بررسی همه‌جانبهٔ شعرهای پیشین به اعتبار پیشرفته‌ترین شعرهاست (همانها که بار موازین شعری را متحملند) وبعد از آن، طی مراحل نخستین ومیانین وآنگاه رسیدن به مرحلهٔ کشف و در صورت اقتدار، ارتقاء به‌مرتبهٔ قانگذاری است. مراحلی که «نیما» درحد خود درهنورد موفق آن بود. و نیز «شاملو» که درآغاز به موازین شعر کلاسیك

نظربست وسپس به‌موازین شعر پیشرفتهٔ امروز (= شعر نیما) وآنگاه مرحلهٔ آزمایش و بررسی،. تا آنجا که مشتاقانه به‌پیش رفت وبه‌فضایی دیگر دست یافت. ونه‌او که «امید»هم همینجاست که باید گفت معیارهای سخن‌ما در هریك از سه‌فصلی کـه گذشت، چیزی جز برمبنای شعرهای پیشرفتهٔ امروز نبود. شعرهایی کـه درمرزی مشخص و ممیز جاری‌اندو اگر به «شعرهای پیشرفته» تعبیر می‌شوند، نخست به همین علت است. علتی که مستلزم عبور از چند مرحله است:

الف- مرحله آغاز: کـه همان دورهٔ شروع شاعری است . دوره‌ای که شاعر برای نخستین‌بار، به‌شاعری خود باور می کند و این باور بیشتر براثر رعایت موازین شعر کلاسیك پارسی است:

ای شب تیره روزگـار منی
یا دوچشم سیاه یار منی
از بلندی چو گیسوان سیاه
وز سیاهی، دل نگار منی

«شاملو»

پیام داد به‌من صبحدم پیمبر صبح
که خصم جنگ و جدل باش و یارو یاور صلح
شکسته باد حریفی، که دارد اوسرجنگ
شکفته باد درختی که دارد آن برصلح

«امید»

پاره‌هایی که ـ اگر چه نه چندان نـامجرب ـ پیداست چیزی جز محصول ایام شروع شاعری نیست. بارعایت قراردادهای معمول صناعی وبدیعی شعر: توصیف شبی که به‌سبب تیرگی به‌روزگارشاعر

یا دل معشوق و از لحاظ بلندی بـه گیسوان سیاه و از نظر سیاهی، به چشمان معشوق، تشبیه شده است. یـا ستایشی از صلح، با همان فنون معمول قصیده‌پردازان وتوجه به قرینه‌سازیها: (توصیع « شکسته‌باد » «شکفته‌باد»«حریف» «درخت» «او» «آن»«سر» «بر» «جنگ» «صلح»).

ب ـ مرحلهٔ دوم: که دورهٔ بخود آمدن و بررسی است ولازمهٔ رسیدن بـه آن پی بردن به‌اصل عدم اعتبار آن فرمولها و قراردادهاست. به‌عبارت دیگر دست یـافتن به فضایی که مستلزم کوشایی در مرحلهٔ آزمـایش است:

در زاهدانه کلبهٔ تاروتنگ
کم نور پیه‌سوز سفالینم
کز دور اگر کسی بگشاید در
موج تأثر آرد پائینم

«شاملو»

پهلوی دیوار ترکخورده‌ای که نوز
می گذرد برتن او کاروان نور
برلب یك پلهٔ چوبین‌نشسته‌ام
با نگهی گمشده درخاطرات دور

«امید»

ج ـ مرحلهٔ‌سوم: کـه مرحلهٔ آشنایی بـا پیشرفته‌ترین رگهٔ شعر زمان ما (= شعر نیما)ست و تلاش برای دفـاع از اعتبار موازین نو و فسخ موازین کهن:

چراکه شما
مسخره کنندگان ابله «نیما»

و شما
کشندگان انواع «ولادیمیر»
این بار به مصاف شاعر چموشی آمده‌اید
که بر راه دیوارهای گرد گرفته شلنگ می‌اندازد
«شاملو»

بادستهای کوچك خویش
بشکاف ازهم پردهٔ پاك هوا را
. . . .
ای «لالهٔ» من
آن دستهای کوچکت را
سوی خدا کن
بنشین و بامن خواجه «نیما» را دعا کن
«امید»

د- مرحلهٔ چهارم: که دورهٔ فراغت از تمرین‌های اولیه ورهایی‌ازمراحل پیشین ورسیدن به‌شعرهایی کم یا بیش متشکل و مجرب است:

همچو بوتیمار مجروحی نشسته برلب دریاچهٔ شب
می‌خورد اندوه

شامگاه،
اندیشناك وخسته ومغموم

آنچنان چون کاج پیری پرغبارم من
که گویی دیرگاهی رفته کزابری
نم‌نمی‌باران نباریده است
«شاملو»

چون زنی عریان، میان بستر تسلیم افتاده است
پهنه‌ور مرداب
من نشسته‌ام برسریرساحل این رود بی‌رفتار
وز لبم جاری، خروشان شطی از دشنام
زی خدای و جمله پیغام‌آورانش
هر که وز هر جای
بسته گوناگون پل پیغام

«امید»

. . . .

هردو تکه‌ای که نشانهٔ معرفت هردوشاعر از پیشرفته‌ترین رگهٔ شعری زمان آنهاست.

اما شاعران بزرگ دراین مرحله نیز نخواهند و نتوانند ماند. زیرا شاعری که به‌این مرحله رسید، تازه آغاز بروز امکانات و حدود اقتدار و آگاهی وجهان‌بینی و تشکل شعراوست:

۵- مرحلهٔ پنجم: مرحلهٔ استقلال و در صورت استعداد واقتدار رسیدن شاعر به‌مرتبهٔ قانونگذاری است و معرفت از شخصیت شعری ممتاز خویش. مرحله‌ای که مرز ارائه شعرهایی است که زبان و فضا وهمهٔ مختصات آن فقط وفقط ازآن‌اوست:

آمد شبی برهنه‌ام ازدر
چو روح آب
در سینه‌اش دوماهی و در دستش آینه
گیسوی خیس او خزه‌بو چون خزه بهم
من، بانگ برکشیدم از آستان یأس
«آه ای یقین گمشده

بازت نمی‌نهم!»

«شاملو»

پا به‌پای تو که می‌رفتی
در مجلل هودج سروسرور و هوش و حیرانی
سوی اقصا مرزهای دور
تو قصیل اسب بی‌آرام من، تو چتر طاووس نرمستم
تو گرامی‌تر تعلق زمردین زنجیر زهر مهربان من
تا تجرد تا رها رفتم...

«امید»

پنج مرحله‌ای که آثار آنرا در شعر هریك از شاعران پیشرفتهٔ دیگر نیز به‌نسبت می‌توان یافت. زیرا تنها ایشانند که کم یا بیش‌مراحل منظور را طی کرده‌اند ونه‌دیگر شاعران امروز که هر کدام سالك یکی ازاین مراحلند. با این توضیح که به‌نظر می‌رسد برخی ازاینان از مراحل تدریجی شعر خواهند گذشت و به‌شعرهایی که مشمول موازین شعری است خواهند رسید وبرخی در همان مراحل ابتدائی و متوسط خواهند ماند.

دوم

از دریچهٔ مقابله با شعرهای پیشرفتهٔ دیروز. که قابل بررسی به اعتبار فاصله‌ای است درحدود ده سال میان شاعرانی که یا در جمود و ناآگاهی خویش، بتدریج‌دست از کار کشیدند یا هنوز در همان‌مراحل نخستین و میانین مانده‌اند؛ و شاعرانی که باوقوف به اصل حرکت «زمان» ودست‌یابی به‌زوایایی دیگر، ازکوشش مداوم بازنایستادند و به مرز انتخابی که لازمهٔ نظارت دقیق پیرامون جهان امروز وتأثیر آن

در شعر آنهاست، رسیدند. هم آنان که اینک در کنار دریچه‌ای به‌سوی چشم‌انداز شفاف وزلال بازبانی آزموده وروان، به‌خویش وطبیعت می‌نگرند. شاعرانی که در عرض چندسال از گویندگان دیگری که شروع کارآنان ده سال پیش‌تر بود، پیشی گرفتند:

می‌کاودم این زخم روانسوز روانکاه
می‌کاهدم این خشم سبکجوش سبکسوز
می‌سوزدم این یاد هنرزای هنرسای
می‌سایدم این رنج شب افزای تب افروز

«توللی»

گل انگیز و شب بین و شبزادگل
درون سایه پرورد و آذر، برون
نتابیده، تابیده‌اش خشم مهر
به‌گیسوی بیتاب شب باژگون

«آزاد»

دوپاره از دو شعری که هر کدام سالها پیش سروده شده است. اما باهمهٔ قدرت نمایی «توللی» (باتوسل به‌صنعتهای التزام و اشتقاق و ترصیع وردالصدرعلی‌العجز) آشکارا پیداست که‌شعر «آزاد» به‌اسلوب‌تر و به‌آئین‌تر وازنظر زبان طبیعی‌تراست. و چند سال بعد، بندی از آن که ماند:

می‌روم که برگیرم دامن دلارامی
زلف یاسمن‌موئی دست سوسن اندامی
چنگک نغمه پردازم، گرشود هماوازم
بانگک آشنا سوزی رقص آتشین گامی

«توللی»

و بندی از این که کوشید:

رهگذر خسته به‌شب می‌نگرد

می گوید:

چه بیابانهائی! باید رفت
باید از کوچه گریخت
پشت این پنجره‌ها مردانی می‌میرند
و زنانی، به حکایتها دل می‌سپرند

«آزاد»

کوششی که امروز به‌ثمر رسیده‌است و نتیجهٔ آن شعرهایی است که نسبت به شعر پیشرفتهٔ سالها پیش ، به‌اعتبار دست‌یابی به‌شکلهای جدید شعری و آشنایی کامل به‌ساختمان ظاهری و درونی ورسیدن به بیانی شاعرانه ومجرب، بسیار پیش رفته است. پیشرفتی که ازراه‌مقابلهٔ مختصات، بیان وپرداخت و زاویهٔ نگاه شاعر معروف امروز نسبت به‌شاعر مشهور دیروز و به‌ویژه باتوجه به نزدیکی محتوا به وضوح روشن خواهد شد:

هنرمندی و آتشی

شعر دیروز: حلقه‌ها بردرزدم در وانشد
حلقه بردر کوفتم باردگر
آشنا با چشم من بام و در آن خانه بود
بانگ پایی آمد و گفتم که بانگ پای اوست

«هنرمندی»

شعر امروز: آمدم از گرد راه، گرم و عرقریز
سوخته پیشانیم ز تابش خورشید

مرکب آشفته یال خانه شناسم
سم به زمین می‌زند که: در بگشائید
«آتشی»

مشیری و سپهری:

شعر دیروز: با شما ای شکوفه‌های بهار
ای گرانمایه کودکان خدا
که فراموش کرده‌ام غم خویش
هر زمان بوده‌ام کنار شما
«مشیری»

شعر امروز: کار مانیست شناسایی راز گل سرخ
کار ما شاید این است
که درافسون گل سرخ شناور باشیم
و بیاریم سبد
ببریم اینهمه سرخ، اینهمه سبز
«سپهری»

نادرپور و فروغ

شعر دیروز: گهوارهٔ دو چشم سیاه تو
آرامگاه کودکی من بود
گویی مرا چو در دل شب زادند
در من چراغ عشق تو روشن بود
«نادرپور»

شعر امروز: همهٔ هستی من آیهٔ تاریکی است
که ترا درخود تکرار کنان
به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد

من در این آیه ترا
به درخت و آب و آتش پیوند زدم

«فروغ»

تولّلی و امید

شعر دیروز: شمعم نفسی ماند و سپس جان داد
من ماندم و تاریکی و تنهایی
شبگرد گذشت از ره و سگ نالید
زد خنده غزلخوان زن هرجائی

«تولّلی»

شعر امروز: شب خسته بود از درنگ سیاهش
من سایه‌ام را به میخانه بردم
هی ریختم خورد، هی ریخت خوردم
او دید، من نیز دیدم
دم لابه‌های سگی را ـ سگی زرد ـ

«امید»

سایه و شاملو

شعر دیروز: نمی‌دانم چه می‌خواهم بگویم
زبانم در دهان باز بسته است
در تنگ قفس باز است و افسوس
که بال مرغ آوازم شکسته است

«سایه»

شعر امروز: چه بگویم، سخنی نیست
می‌وزد از سر امید نسیمی

لیك تا زمزمه‌ای ساز کند
در همه خلوت صحرا به‌رهش نارونی نیست
«شاملو»

زهری و آزاد

شعر دیروز: به دشتی خوشه‌ای از کینه روئید
ز اشك چشم ابری، بادآورد
به‌دست خوشه‌چین دشتبانی
به خاك افتاد و بادش برد چون گرد
«زهری»

شعر امروز: مردان سهمگین
دیوار باغها را ویران کردند
دیوارهای سنگی، درباغ ساختند
سرو را شکستند
تاك را بریدند
«آزاد»

کسرایی و رؤیا

شعر دیروز: با شبچراغ قلب
قلب مشوشم
در لابلای جنگل امواج می‌دوم
«کسرایی»

شعرامروز از تو!
دریای بی‌ستون و
دروازه !

معماری پریشان!
خواهم گذشت
«رؤیا»

چنین است فاصله‌ای آشکار، میان شعر شاعرانی که سالها پیش از زمرهٔ شاعـران پیشرفته محسوب می‌شده‌انـد، اما همچنان در همان زوایا مانده‌اند و شاعرانی که اگر چه در آن سالها اغلب در مراحـل متوسط شعری سیر می کردند، لیکن با کوششی مداوم و باطی تدریجی مراحل مذکور، آرام آرام و به‌نسبت به شکلهای جدید شعری دست یافتند.

سوم:

از دریچهٔ رسیدن به فضای شعری و اندیشگی خاص: که نشانهٔ ورود به مرزی است که از نظر تناسب تصویر و فضا و زبـان و بیان و میزان اقتدار در کلام و توسع ذهـن وتشکل شعر، می‌تـوان به مرز «پیشرفته»اش موسوم کرد.

مرزی کـه نمودار فضای نسبی شعری و انـدیشگی شاعـران پیشرفتهٔ امروز و مشمول مختصاتی مخصوص به‌هریـك از آنهاست. تا آنجا که شعر اینان حتی بدون امضاء نیز شناخته می‌شود. و این، نه از آن نظر است که گفته شود؛ شاعران دیگری هم هستند که بتوان شعر بی‌امضای ایشان را شناخت. چرا که آن شاعران، اغلب فاقدآن اصول و مراحل نامبرده‌اند. لیکن اصل اینجاست که وقتی از انحصار فضایی و زبانی شعر هریك از این شاعران، گفته می‌شود، این را نباید به‌حساب عدم‌تنوع گذاشت. چنانکه مثلاشعرهای‌اخیر «فروغ»را تکرار شعرهای «تولدی دیگر » بدانیم و ایـن را عیب او بشمریـم. زیرا که

این تکرار نیست، بل نتیجهٔ رسیدن به‌مرحلهٔ شعری خاصی است که موجد فضای منظور درهمهٔ شعرهای او وآن دیگرانی است که مراحل نخستین ومیانین رادرنوردیده‌اند. چنین است که اگرسخن از «پیشرفتگی» این شعرهاست، غیراز آن دلیل، دلیل دیگری هم دارد. وآن اینکه شاعران پیشرفتهٔ امروز به مرحله‌ای رسیده‌اند که آن رگهٔ اصلی که اصل جوهر عاطفی درمیدان «دید» آنهاست، درهمهٔ شعرهایشان دیده می‌شود. تا آنجاکه هرچقدر اشکال وصور ظاهری آن شعرها تغییر کند، فضای‌درونی و معنوی آنها درهمه‌حال یکی‌است. شاید ازهمین‌روست که گفته‌اند: «هرشاعر و هنرمند فقط یك اثر ایجاد می کند ، آثار دیگر همه تقلید و تکرار همان اثر است» بنابراین پس از پذیرفتاری انعطاف درجریان زمان و پیدایی وتشکل جهان‌بینی مشخص، تنها و تنها فرم و پرداخت وتشکل ذهنی است که حائزاهمیت وضامن بقا واصل کوشش هرشاعر برای درحصار کردن «شعرنگفتهٔ جاودانی» اوست.

چنین است که تنوع در اشعار واقعی هرگز مطرح نیست. تنوع حاصل نظم است و نه شعر، شاعر کاشف وناظم بناست. مصالح یك ناظم کلمه است (مقابل خشت) روابط پیوندی است (مقابل گل) و درآخرزدودن زوائد و به‌اصطلاح «انجمنیان» «صاف کردن» (کاری که به عهدهٔ ماله است). شیوه‌ای که برای بسیاری از سخنوران ناظم فارسی، درامتداد هزاروصدسال تاریخ شعر ما تنها شیوهٔ مطلوب بود. اما کار شاعر واقعی چنین نیست. او هرگز بالاستقلال به محتوا نیندیشیده است و هرگز نیز تا پایان شعر نخواهد دانست، چه‌اثری و و با چه محتوای ویژه‌ای بوجود خواهد آورد. او بی‌آگاهی از چگونگی محتوا، تنها بردارندهٔ سنگی است که سیل عاطفی همهٔ تأثرات گوناگون و آمیخته وانعطاف پذیرفته را، همراه با واژه‌های

همخون به‌بستر شعرمی‌کشد. شاعر واقعی کیفیات روانی و جریانات انفعالی وعاطفی مخصوص به خـود دارد که نتیجهٔ همهٔ مراحـل رشد فکری و روحی و ذهنی و محیط پرورشی‌اوست. وبه‌همین لحاظ‌است که همیشه یك رگهٔ اصلی و یك فضای ویـژه در تمام آثـار او جـلوه خواهد داشت. و چون مجبور و فرمانبر ماهیت خویش است ، شعر او نیز همواره ازآن فضا و آن رگـهٔ اصلی برخوردار است. و ما بوسیلهٔ همین رگهٔ آشناست که آن شاعر را می‌شناسیم. همین‌جاست که باید گفت: فواصلی که امروز در شعر هرکدام از اینان محسوس است، فاصله‌ای است که از این مـرز خاص به‌بعد پیدا شده است. تـا آنجاکه بنظر میرسد برخی از این شاعران درهمین مرحله به‌امکانات فراهم شدهٔ شعرخویش بسنده کرده‌اند وبرخی دیگر هنوز می کوشند، بل از این مرحله نیز درگذرند و به‌اکتشاف زوایائی دیگر توفیق‌یابند.

دستهٔ اول:

شاعرانی‌که اگر هنوز از امکانات بالقوهٔ شعر اینان سخن گفته می‌شود، نه از نظر محتوای مشخص و فضای‌مخصوص شعرآنهاست، بل به دلیل جهشی ناگهانی‌است، که شعر آنان ازمراحل‌اولیه ومتوسط به‌آخرین مرحلهٔ شعری داشته است. وهم این سبب شده است که بـا ماندگاری دراین مرحلهٔ آخـر اغلب ازآن یکدستی لازم کـه مستلزم پرداخت آگاهانه ، کنترل ذهنی و تشکل شعری است خارج شونـد. چنین است که برخی از اینان را باید ازجمله شاعرانی محسوب‌داشت که پس از نیل به‌آن فضای ویژه کارشان را تمام شده انگاشته‌اند و از کوشش بازایستاده‌اند. درصورتـی که هنوز،امکان پیشروی آنها بسیار بوده است.

ازاین میان تنها «امید» بودکه درحد کمال به زبان و بیان شعری

خود رسید ، آنچنانکه برای پیشرفت شعر او ، هیچگونه گمان گریز به راهی‌دیگر نیست. شاعری که بستر تدریجی طبیعی شعر را ازمبدایی معمول (ازخراسان) وبا همان قصیده‌ها و غزلها و قطعات و ترجیعات و مسمطات متداول و به‌حرفهایی به‌ضرورت زمان آنروز (درارغنون) آغاز کرد، وتقدیم به کوشندگان راه ... و در «شط جلیل شب» ، که هنوز آن طرف سنگ را ندیده بود و «شط علیل» را. و پس‌ازسالهای متوالی که راهی به «یوش» زد و از آنجا به تهران، و زمستان سی و چهار (سال «زمستان») و تصویری از رفت و آمدهـای یخ‌زده و پناه بردنها و وامها و جامها و آغاز راهی دیگر که همراه با «آواز کرک» و «چاووشی» هموار شد. شعرهایی دربحور شکستهٔ نیمایی وبا زبان و بیان و روشی و بینشی خاص که گوینده‌اش را صاحب شیوه‌ای ویژه نشان داد و آنگاه «آخرشاهنامه» و «نادر یا اسکندر»ش که حجتی بود واظهارنامه‌ای وبعد «از تهی سرشار» و زمزمه‌ها و نوحه‌ها و مرثیه‌ها تا امروز. و همهٔ شعرها با یك رگهٔ اندیشگی خاص، که در ابتدا حاصل ضرورت «دوران اغتشاش» درسطحی معمول بود «شعرهایی‌در همان حد اشعار دوره‌ای) و بعد، که رفته‌رفته ازآن سطح گذشت وبا رسیدن به جهان‌بینی‌یی گسترده و متشکل، زیر شعری درخشان را با نام مهدی اخوان ثالث (م.امید) مهرزد و امضاء کرد. شاعری که اگـر به‌روال و منوالی‌دیگرهم به‌ظهور می‌رسید، باز همان‌می‌شد که‌حالاست. همچون شاعران میان دوجنگ جهانی، که در آغاز همگان ازمنابع انگیزه‌ها و الهامات مشترك، درسطحی معمول وبا حرفهایی شبیه بهم متأثرشدند. آنگاه برخی ازهمان سطح وبا همان بینش بعدازجنگ به‌ژرفا رسیدند و صاحب سبك . مثل «اودن». و دسته‌ای دیگر که راهشان را جز آن دیدند و به جاده‌ای دیگرافتادند مثل «الیوت».یا ازطرف دیگرشاعری

چون «نظامی» ، که در آغاز نیمه عارفی سالك و متفرح در سایه‌زار «حدیقه»«سنایی» بود در «مخزن‌الاسرار» ، وبعد که اصلی‌ترین راهش را شناخت و به دنیاهای بزمی و داستانی خاص خود راه یافت. و این تنها نشانهٔ کوشندگان راه شعر و شاعری است که پس از طی طرق گوناگون به مناسب‌ترین طریق پای خواهند نهاد و به ارائه درخشان‌ترین رگه‌های شعری موفق خواهند شد. همچنانکه «امید چنان راه را برگزید و گذشته از قدرتهای اصلی‌اش حتی درحد ساده‌ترین شگردهای دنیای شعر خود چنین پاره‌های ساده‌ای راعرضه کرد:

من سایه‌ام را به میخانه بردم
هی ریختم خورد هی ریخت خوردم
«امید»

گفت راوی: ماه خلوت بود اما دشت می‌تابید
نه خدایا ماه می‌تابید اما دشت خلوت بود
«امید»

تصویری از گیجی و حواس‌پرتی ، که از رندانه‌ترین بیانهای تصویری‌شعر امروز است ویااین‌تعبیرهای بکر:

از تهی سرشار
جویبار لحظه‌ها جاری است

ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم می گریند

تورش اندر دست

هیچش اندر تور

«امید»

و نه آنها، که این ابتکار در تشبیه:

خوابیده مخمل شب، تاریك مثل شب

آئینهٔ سیاهش چون آینه عمیق

و غزلی همچون «غزل چهار» که چه از نظر وزن وچه از لحاظ شیوهٔ بیان و حالی و دردی که در آن موج می‌زند، نظیر ندارد:

ای تکیه‌گاه و پناه

پرعصمت و پرشکوه

تنهایی و خلوت من

ای شط شیرین پر شوکت من

«امید»

وچه بسیار از این پاره‌ها، که خود ذات شعر است و اگر نبود، شعرهم نبود یا اگربود تعریفی دیگرداشت. زیرا شعرچیزی جز کشف نیست. کشفی که حدود ارزش آن به اعتبار میزان شناسایی و معرفت متخیل و هنری شاعر نسبت به‌دنیای خارج اوست. چنین است که همهٔ این پاره‌ها درحکم‌زوایای کشف شده‌اند. زاویه‌هایی که‌لحظهٔ سرایش شعر ناشناخته بوده‌اند، اما کم کم در قالبی‌درخور، جان گرفته‌اند و ماندنی شده‌اند. وهم این قالب است که کیفیت تجسد وتجسم وتشکل آن در ذهن هر کس به‌گونه‌ایست. وهم از این‌روست که از بسندگی شعر «امید» سخن گفته می‌شود چراکه دراین راه خاص پیشتر از این وکاملتر از این نمی‌توان پای نهاد.

این کفایت و محدودیت را درخصوص شعرهای اخیر «سپهری»

وفضای شعری خاص او نیز می‌توان گفت. تا آنجاکه به نظر می‌رسد او به فضایی رسیده است که برای همیشه در آن خواهد ماند. شاعری که سالها پیش از شعرهایی سخت رنگین وذهنی شروع کرد:

بی‌وزن: درپس درهای بلور رؤیاها
در مرداب بی‌ته آئینه‌ها
هرجاکه من گوشه‌ای از خودم را مرده بودم
نیلوفر زنده‌ای روئیده بود

«سپهری»

موزون: شبنم مهتاب می‌بارد
دشت سرشار از بخار آبی گلهای نیلوفر
می‌درخشد روی خاک آئینه‌ای بی‌طرح

«سپهری»

و برخلاف «امید» بی‌این که مراحل تدریجی شعررا بتدریج درنوردد، به مرحلهٔ آخرین رسید و با شعر «پیامی در راه» به فضا و بیانی دست یافت که تا آنروز بی‌سابقه بود:

روزی خواهم آمد
و پیامی خواهم افشاند
در رگها نور خواهم ریخت
و صدا در خواهم داد
ای سبدهاتان پرخواب، سیب آوردم ـ سیب‌سرخ خورشید
من گره خواهم زدچشمان را با خورشید
دلها را با عشق
سایه‌ها را با آب

شاخه‌ها را با باد

«سپهری»

و ایـن جهش را به‌طـور محسوس‌تر ، در شعر «فروغ فرخزاد» نیز می‌توان دید. جهش ازمراحل اولیهٔ شاعری با صادراتی از این دست:

نمی‌دانم چه می‌خواهم بگویم
به دنبال چه می‌گردم شب و روز
چه می‌جوید نگاه خستهٔ من
چرا افسرده است این قلب پرسوز

«فروغ»

زبان بستگی «اسیر»ی که سالها در پشت « دیوار » مانده بود. گاه نگرندهٔ روزنی به امیدنوری وبا پرسشهایی اینچنین:

از تو می‌پرسم
تیرگی درد است یا شادی
جسم زندان است یا صحرای آزادی
ظلمت شب چیست

«فروغ»

تا سرانجام که «عصیان» کرد و به‌خودآمد و به «تولدی دیگر» رسید:

ما به خواب سرد و ساکت سیمرغان ره یافته‌ایم
ما حقیقت را درباغچه پیدا کردیم
درنگاه شرم‌آگین گلی گمنام
و بقا را دریك لحظهٔ نامحدود

که دو خورشید به هم خیره شدند

«فروغ»

و نه او، که «آتشی» هم. شاعری که در ابتدا با چنین پاره‌ها آغاز کرد:

ناقوس زنگ بستهٔ فرجام عمر تلخ
با دست پیر معبد متروک خاطرات
اعلام می کند به شبستان زندگی
پایان دلگزای شب تیرهٔ حیات

«آتشی»

ولی درعرض چندسال به چنان فضایی رسید که درخشانترین رگه‌های شعری درآن می‌تابید:

اسب سپید وحشی ....
....
خورشید بارها به‌گذرگاه گرم خویش
از اوج قله بر کفل او غروب کرد
مهتاب بارها به سراشیب جلگه‌ها
بر گردن ستبرش پیچید شال زرد...

«آتشی»

شاعری که با ارائه چنین رگه‌ها بود که در سالهای ۳۶ و ۳۷ ناگهان شعر امروز را از آن دنیاهای محدود تغزلات «توللی» وار و «نادرپور»وار بیرون‌آورد وچه‌بسیار شاعران دیگررا که غیر مستقیم، متوجه دنیاهای دیگر کرد. تأثیری که برخلاف شعر «فروغ» زیاد هم روشن نبود. و شاید به علت اینکه شعر «آتشی» با همهٔ امتیازش

مع‌التأسف از آن استخوانبندی استواری که لازمهٔ شعرهای متشکل و ماندنی است؛ همواره بی‌نصیب بوده است. همچنانکه کم یا بیش شعر «فروغ».

هم اینجاست که می‌توان گفت: اگرچه این هردو، به‌آن فضای شعری و اندیشگی مشخص راه‌یافتند، لیکن مثل اینست که «فروغ» پس از «تولدی دیگر» و «آتشی» بعد از «آهنگ دیگر» در آن مرحلهٔ آخر به رضایت رسیدند. و اما چرا؟:

یك: عدم مناسبت با فضای شعر. چرا که زبان برگزیدهٔ «آتشی» و «فروغ» زبانی بینابین است. بینابین زبان کلاسیك و زبان تخاطب، وهمین علت اشکال ورود کلمات و ترکیبات عامیانه در آن فضاست. ترکیباتی که اغلب به‌طور طبیعی در شعر نخواهند نشست. درست برخلاف شعر «سپهری» که زمینهٔ سادهٔ شعر، رایج‌ترین و معمول‌ترین واژه‌ها را می‌پذیرد.

دو: عدم تسلط به‌کلمات وترکیبات: به این معنی که چه بسیار مترادفاتی که امکان استعمال آنها، به‌جای کلمات همردیف و هموزن مستعمل بوده است؛ اما هردوشاعر به‌علت عدم تسلط وعدم توازن لازم درحین سیلان ذهن، از این امکان بهره‌نبرده‌اند. درست برخلاف «امید» که حتی درهمان سطرهای «خراسانی» و استوارش‌نیز به‌طبیعی‌ترین وجه از کلمات و ترکیبات معمول وعامیانه استفاده کرده است.

سه: وجود سطرهاوبندهای زائد. آنچنان که در شعر این دوتن، تصرفات بسیار می‌توان کرد وهرشعری که قابل تصرف شناخته شود، شعری است از نظر ساختمان ناکامل.

چهار ـ زیاده گویی وضعف تشکل: به این حساب که چه بسیار سطرها که از این شعرها می‌توان برداشت و به جای آن سطور دیگر

گذاشت یانگذاشت. زیرا شعر کامل‌شعری است که از هر گونه توضیح و درازگوئی «بیانیه» وار عاری است. به طوری که کمترین تصرف یا حذف، لطمه‌ای محسوس به پیکر آن وارد خواهد کرد:

پشت درهای فروبسته،
شب از دشنه و دشمن پر
به‌کج اندیشی
خاموش
نشسته است
....
بامها زیر فشار شب
کج
کوچه،
ـ از آمد و رفت شب بد چشم سمج
خسته‌ست
«شاملو»

فتاده تخته سنگ آنسوی‌تر، انگار کوهی بود
و ما اینسو نشسته، خسته انبوهی
جوان و پیر
همه با یکدگر پیوسته لیك از پای
و با زنجیر
اگر دل می‌کشیدت سوی دلخواهی
به سویش می‌توانستی چمیدن
لیك تا آنجا که رخصت بود
تا زنجیر
«امید»

سکوت، دسته‌گلی بود
میان حنجرهٔ من
ترانهٔ ساحل
نسیم بوسهٔ من بود و پلك باز تو بود

. . . .

نسیم بوسه و پلك تو و پرندهٔ باد
شدند آتش و دود
میان حنجرهٔ من
سکوت دسته گلی بود

«رؤیا»

من دیده‌ام سکوت تماشا را
در آبهای دور
در کوچه‌های سبز
گرم تماشا بودیم
تالار تار آب
با لاله‌های سرخ هیاهوگر، روشن بود
سروتاریك
با آب روشن گل می گفت
گلها خم می‌شدند می آشفتند

«آزاد»

هرچهار شعری که فاقد هرزائده‌ایست وکاملامتشکل. تشکلی که مهمترین اصل و راز کمال وتمامیت‌یك شعر است.

دستهٔ دوم

شاعرانی که اگرچه به‌فضا و بیان‌مشخصی‌رسیده‌اند، اماهمچنان درآزمـایش فرمها وشکل‌هـای جدید شعری بـه کوشش خود ادامه می‌دهند. آنهم با استشعار به‌وجود زاویه‌هـای تاریکی که تنها اذهان متشکل شاعران مجرب قادر به کشف آنهاست. اینان همواره نشانه‌های این تلاش را درمراحل گونـاگون شعرشان، و بـاارائه و عرضهٔ فرمهای متحول و متکامل نشان داده‌اند. بااین تفاوت که برخی صرفاً تجول و تغیر را با تکامل به‌اشتباه گرفته‌اند و برخـی دیگر که در عین تغییر فرمها، به‌تکامل آنها نیز آگاهی داشته‌اند.

همینجاست که باید گفت چگونه می‌توان نوشته‌های دو کتاب اخیر «شاملو» را نسبت بـه «باغ آینه» نتیجهٔ تلاشی راستین دانست. شاعری که اگر وزن را رها کرد متشبث به‌قافیه شد:

برموجکوب پست
که از نمك دریا وسیاهی شبانگاهی سرشار بود
بازایستادیم

تکیده
زبان درکام کشیده
از خود رمیدگانی درخود خزیده
به‌خودتپیده

«شاملو»

و جز قافیه، تدارك کمبود «وزن» را در جـلای ترکیبات خود ساخته و زبان کلاسیك دید : لبشور ـ به‌خویش اندرشدن ـ دستکوك آرایه ـ سپاهیمرد ـ تـابسوز ـ چربدستانه ـ مـوجکوب و . . . و باحرفهایی ازسرعصبیت و گاه‌دشنام‌وار که به‌جوهر شعر او لطمهٔ بسیار

زده است. شعری که چون بـه‌محك اصول مقیاسات و معاییر هنری به نقد در آمد، و متشکل و کامـل شناخته نشد، حرفهای آن هرچقدر هم «آیه‌وار» باشد، شعر را نجات نخواهد داد و ارزش نخواهد بخشید. به خصوص که به‌تجربه شاهد بوده‌ایم که همهٔ پیکرهٔ حرفهای صریح و ناصریح معمول درشعرهای اخیر شاعر، درشعر تمام وکامل «سخنی نیست» عریان شده است.

و باز همینجاست که باید گفت چگونه می‌توان تلاش «آزاد» و «رؤیا» را در راه رسیدن به‌تازه‌ترین وخوش‌ساخت‌ترین شکل‌های شعری نادیده گرفت. هردوشاعری کـه به‌تدریج از مراحل نخستین و میانین شعر گذشتند:

درهیبت تلاطم توفان زندگی
افتاده‌ام چوماهی دریا به‌کام موج
افتاده‌ام چوماهی دریا وهرزمان
گاهی به‌قعرمی‌سپرم راه وگه به‌اوج

«رؤیا»

لیك درآن دیدگان وحشی دیدم
پرتومهری گرفته رنگ شبانگاه
وه که بدان دوزخ سیاهی پرورد
تا شب جاوید، مرد ره نبرد راه

«آزاد»

نمونه‌هایی کـه پیداست چیزی جـز محصول سالهای شروع شاعری نیست. مرحله‌ای کـه هردوشاعر آرام آرام از آن گذشتند و براثر معرفت تدریجی از پیشرفته‌ترین شعر زمان خویش به‌استقبال آن شتافتند:

رفتم و باجاده‌ها آمیختم
چشمها را، شوکت صد چشم بود
راه از زیر رکابم می گریخت
دشت با پرواز من پرمی گشود

«رؤیا»

سایهٔ سروم، که می‌بالد
نای چوپانم، که می‌نالد
آهوی دشتم، که می‌پوید
من، گیاهی ریشه درخویشم که درخورشید می‌روید

«آزاد»

و آنگاه که با اتکاء به شعور شعری و وقوف به‌شکل‌های پیشرفتهٔ امروز به‌فضا و بیان مخصوص به‌خود رسیدند:

وآب، که از دیار هرگز
راهی دراز آمده بود
در فکر بود
می‌خواست تا برای نسیم و مرغ
از نقره زندگی بشود
و از گیاه باد

«رؤیا»

پراز شکوفهٔ خون باغ مهربانی شد
پراز کبوتر پیر
میان باغی، بالی شکست و بادگریست
پرنده‌های اسیر

میان رودی، ماه اسیر می‌خشکید
کبوتری درباد
(میان دشتی رودی به‌ریگزار نشست)
«آزاد»

واز این نمونه‌ها در کتابهای «شعرهای دریائی» و «قصیدهٔ بلندباد» زیاد می‌توان سراغ گرفت. اگـرچه دراین دو کتاب، از نظر تشکل و ساختمان، همهٔ شعرها در ردیف‌هم نیستند. به‌عبارت‌دیگر اگر فلان شعر « آزاد » شکـل لازم را نگرفته است، فلان شعر دیگر او، چنین نیست. فاصله‌ای که در شعر «رؤیا» نیز دیده می‌شود. بااین تفاوت که اگر شعر «رؤیا» صرفاً تکنیك است، شعر «آزاد»، تنها تکنیك نیست. در «شعرهای دریـائی» به کمتر شعری مـی‌توان برخورد که پس از خواندن، درخواننده اثرگذارد. برخلاف شعر «آزاد». چراکه‌زندگی «رؤیا»، زندگی «آزاد» نیست ونه حالت او حـالت «آزاد» . «رؤیا» سالهاست که بااستشعار به‌تجربه‌ای که محصول زندگی شهری‌وروحیهٔ خاص اوست، از آن نـوع درخود فرورفتنها و اندیشیدنها کـه عات حالات مؤثر شعری وفرصت و غنیمتی است برای بـه خودپرداختن، برکنار بوده است. واز همین روست کـه هرچند شعر «رؤیا» همواره فاقدآن خواریها و تسلیمهای عاشقانهٔ بسیاری از دیگر شعرهای‌امروز است، اما کم یا بیش ازآن تأثیر لازم نیز عاری است:

از صفحه‌های باز کتاب بزرگ
چون واژه‌ای درخشان می‌آمد
پنداشتم
که صفحه‌های سینهٔ او
به شب وقار کوهستان می‌داد
«رؤیا»

و شعر «آزاد» که شعر تأثر است واندوه، شعر مهربانی وپاکی:

شکهای شبانه روز را خواهد آشفت
کاکایی مرده،ای پریشان گیسو شکی است
افروخته در مسیر توفانی
ای عریان، ای نهال نیرومند
ای خون پرنده‌های دریائی
برسینهٔ من تمام گیسوی تو
بارانی‌ست بربهار عریانی

«آزاد»

شعر بربادرفتگی وعریانی. وهمین است مرکز دایره «خطوط فکری» او، همان که به‌آشفتگی‌اش نظرداده شده است. نظری که‌شاید ناشی ازاین توهم است کـه اگر مثلا محتوای شعر «شاملو» واکنش همهٔ بـی‌عدالتیها و ظلمها و خیـانتهاست و شعر «امید» محصول همهٔ شکست‌ها و زبـان همهٔ ناامیدیهاست و شعر «فروغ» نتیجهٔ همهٔ ناساز- گاریهای دنیای امـروز وبیان روشنفکران سرگـردان ، شعر «آزاد» انعکاس چیست؟، که باید گفت: اصولا محتوا به‌شکلی که در شعر آن هرسه شاعر مطرح است، درشعر او (ونیز شعر «رؤیا») مطرح نیست. زیرا اگر امکان آن هست که شعر آن سه شاعر را از زیور کلمات‌عریان کرد و به تفسیر کشید ومحتوای آنرا در دوسه سطر باز گفت، درشعر «آزاد» و«رؤیا» این‌امکان نخواهد بود که شکل شعر آنها راازمحتوای آن تفکیك کرد؟ واگر کردیم، چه می‌ماند؟! درشعر این هردو، کلمه تنها وسیله بیان مفهوم نیست ، بل خود هدف هم هست و جزو ذات شعر. بااین همه اگر بنا باشد که به‌جستجوی خط فکری شعر «آزاد» پرداخت؛ چیزی جز همان «بربادرفتگی و عریانی» از آن «احساس»

نخواهدشد. خط به‌نسبت مبهمی که نتیجهٔ همدردی و آمیزگاری صمیمانهٔ او با دنیای خارج و نشانهٔ استشعار و استنباط وی از خصوصیات زمان امروز و طبیعت و انسان، درقالبی بدیع و ماندنی است . و اگراز نظر واژگان محدود است، این محدودیت را در شعر حافظ هم می‌توان دید. واین شاید ازاین‌روست که تا کلمه‌ای در ذهن او انعطاف نپذیرد و برای خود جائی مناسب نیابد وهمخون او نشود ، اجازهٔ ورود در شعر او را نخواهد داشت «نیلوفر» همیشهٔ شعر او نیز یکی از همین واژه‌هاست .نشانه شیئی که معلول یکنوع سابقهٔ ذهنی‌است و مجرب. وخوددلیل بر آنکه تا نشانه شیئی در ذهن شاعر تجربه نشود ، متوالیا تکرار نخواهدشد. چنین است که «نیلوفر» شعراو همان «اسب» شعر «آتشی» یا «ابر» شعر «امید» یـا «آئینه» شعر «شاملو» یـا «جادهٔ» شعر «رؤیا»ست.

بنابراین می‌توان گفت که تنها مرز ممیز شاعران دستهٔ دوم بـا شاعران دستهٔ اول درهمین دووجه‌شناخته می‌شود.وجه اول یعنی «کلمه در شعر»، که در شعر «اینان صرفـاً ابزار ووسیلهٔ بیان حرف، ودر شعر «آزاد» و« رؤیا» بـه‌عنوان هدف نیز هست. ووجه دوم یعنی « شکل ومحتوا» که درشعر آن دسته‌ازهم قابل تفکیك‌اند ودرشعر این‌دوشاعر نه چندان. چنین است که شعرآنها اغلب شعریست قابل تقلید. همچون شعر «امید» «آتشی» «فروغ» «شاملو» و «سپهری » ولی شعر اینان را کمتر تقلید می‌توان کرد . شاید بـا توجه به‌همین اصل بتوان نظرداد: شاعری را که امروز صرفاً از نظر تخیل قوی است یادست کم‌شعرش متظاهر به‌نیروی تخیل‌اوست‌نمی‌توان شاعری بزرگ دانست.«آتشی» شاعری است متخیل ، امامـع التأسف در راه منتخب خویش پس از « آهنگ دیگر » کوششی در خور نکرده است. او شاعری کـوشا

نیست و هرشاعر نـاکوشا (اگر نه‌ناآگاه و اگر نه‌کم‌کار) شاعری قانع است. قناعتی که نادانسته دچارش شده است، و این بدترین صفت یا عادت هرشاعرخوبی‌است، درست برخلاف «آزاد» ووسواسگری‌اش همان که بسیاری عیب او می‌شمرند؛ که درحقیقت هنر اوست و اصل کوشایی او (مقابل قناعتی که اشاره شد) چرا کـه همهٔ این تلاشها و وسواسها علت جستجوئی است برای رفتن. و بـه‌عبارت دیگر معلول وحشت ازمـاندن وایستائی است. شعر «آتشی» اگر چه متخیل امـا پرداخته نیست. درست مقابل‌کار «آزاد»، شاعری که پس از سرایش، تازه آغاز پرداخت شعر اوست. بنابراین اگـر فلان شعر تنها از نظر تخیل قوی بود وشعر شاعری دیگر ازاین لحاظ ضعیف، دلیل قدرت آن وضعف این نیست. در شعر کهن‌ما، «خاقانی» شاعری است بسیار مقتدر و متخیل وچه‌بسا تازه جو و در کشف زوایای نو و توصیفات بدیع، مبتکر:

گردون یهودیانه به‌کتف کبود خویش
آن زردپاره بین که چه زیبا برافکند

بیتی از قصیدهٔ معروف او در وصف «صبح و . . .» که همهٔ تناسبات شاعرانه را داراست. تناسب «یهود» و «زردپاره» (=غیار) و تناسب صفت «کبود» وقید «یهودیانه» (به‌سبب‌جامهٔ کبودآنان)ونیز تناسب «زرد» و «کبود» (بـه‌اعتبار آفتاب و آسمان) و باتشخیص یا تشخص شیئی(شخصیت بخشیدن به گردون) آنهم از دید شاعری که نگاه‌اش برهمه‌جاوهمهٔ سنتها وقراردادها، ازجمله مسئلهٔ«غیار»یهودیان احاطه داشته است. امـا با این همه چرا بسیاری از اهل شعر و ذوق «فرخی» را از او شاعرتر دانسته‌اند؟ حرف همین‌جـاست. آیا مگر نه به‌علت سادگی محض و نگهداشت حالات شعری، بدون هـرنوع

تصنع و تکلفی است که لازمهٔ نظم است نه شعر. همانها که در شعر «سعدی» هم بود و نه در شعر «صائب». «سعدی» شاعر سراینده‌ای با سروده‌ای نه چندان متخیل. و «صائب» صنعتگر سازنده‌ای باساخته‌ای متخیل، شعر «سعدی» شعری است ساده و انگیزندهٔ تأثر و شعر «صائب» شعری است مشکل و انگیزندهٔ تعجب، همان که عوام در برابر آن بهت‌زده می‌شوند و درهمین بهت‌زدگی به‌قضاوت می‌نشینند. غافل از اینکه: این شعر بوده است که به‌سراغ «سعدی» می آمده:

ببند یکنفس ای آسمان دریچهٔ صبح

بر آفتاب، که امشب خوش است باقمرم

و این «صائب» بوده است که به‌سراغ شعر می‌رفته است:

از شهیدان نگاهت ناله هرگز برنخاست

گوئیا از سرمه دادند آب شمشیر ترا

که اگر ندانیم سرمه سبب گرفتن صداست، معنی شعر روشن نخواهد بود. تفاوتی که همان تفاوت میان شعر و مضمونسازی است. اما معیار همهٔ اینها چیست. چرا فی‌المثل «امید»، که از نظر نیروی تخیل شاعری است نسبتاً ضعیف، از زمرهٔ چند نفر معدود شاعران خوب امروز محسوب می‌شود؟ برای اینکه او صرفاً به تخیل شاعرانه اتکاء ندارد. او با «زبان» طرف است، او بازبان فارسی و زبان‌شعری خود «برخورد» می کند کار او حاصل این برخورد آگاهانه و بدیع است. و نه مثلا «بادیه‌نشین»، که خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود وتنها به نیروی تخیل اش اتکاء داشت ونه‌فقط او که «نادرپور» هم.

چنین است که می‌توان گفت: شاعرانی که جهات پیشرفت رگهٔ کارشان معلوم نیست؛ اگر نتوان گفت شاعرانی ضعیفند می‌توان اعتراف کرد که شاعرانی مانده‌اند. زیرا نباید تصور کرد، همین که شعری پر از

تشبیهات و تزئینات زائد و متظاهرانه بود ، بی‌هیچ نشان کوششی و پرداختی و ساختی، دلیل قدرت گویندهٔ آنست.

سخن کوتاه: شعر امروز شعر «حرف» نیست، شعر حرفهای غلنبه سلنبه نیست ، شعار نیست، تجرید وانتزاع نیز نیست ، تصویر محض ونمایش محض هم‌نیست. بل نتیجهٔ مساعی آن دسته‌از شاعران آگاهی است که به واسطهٔ ارائه فرمها وشکل‌های تازهٔ شعری ، ازنظر تحکیم مبانی شعر جدید و نیز ترکیب و تنظیم صور ذهنی و ظاهری، درجریان‌طبیعی واژه‌های همخون، «ساختمانی» استوار و ماندنی گرفته است.

حاشیه‌ای ...[1]

شعر ارمنی درطول تاریخ خود ، بیشتر شعری با بیانی مستقیم وروایی بوده است. واغلب در مسیر رمانتیسم متداول، که حماسه‌شان هم درجامهٔ غناست و حتی بیان آوارگی‌شان هم، تا آنجا که شاعران مقتول در قتل‌عام ۱۹۱۵ ترکیه نیز - اگرچه شعری بـا نوعی بیان کنایی داشته‌اند - (امثال «سیامانتو» و « دانیل‌واروژان ») ، از ایـن جریان معمول برکنار نبوده‌اند. مختصه‌ای که اثرات آن را هنوز هم در شعر ارمنی می‌توان دید. درمیان شاعران معاصر ارمنستان بیشتر و شاعران ایرانی ارمنی زبان،کمتر.

واما از این شاعران ارمنی ایرانی، نخستین کسی که شعرش جز در خط اسلافش دیده شد - اگـر چه همچنان زبـان غنایی داشت - «زوریك میرزایانس » بود. بـا شعری در مسیر راستین شعر امروز و با بیان کنایی و تصویری . فاقد پرگویـی ، فاقد جملات قصاروار و فاقدروایتگری. آنچنان که پس از آن سوابق، وقتی شعر «بامرگ» او

1- این‌مقاله نخستین بار با نام «حاشیه‌ای برشعر خاننس» در «جنگ اصفهان» شمارهٔ پنجم - تابستان ۱۳۴۶ (به مناسبت شعرهای «خاننس» بـه ترجمهٔ دکتر هراند قوکاسیان) به چاپ رسیده است.

چاپ وعرضه شد. به‌راستی جالب وجاذب بود:

چونان دریا که همسفر ماه است
تو نیز خاموش، با گامهای ناآرامت
همگام منی

همگام منی
سایه در سایهٔ من
رخساره بررخسارهٔ من
روز روز روزها...

که اگر چه به‌ظاهر چنین نمی‌نماید، اما درحقیقت شعری‌است کامل و درنهایت، ساده وبی‌غش و بـابیان پیشرفتهٔ شعرامروز. شعری با مطلعی درخشان و برانگیزندهٔ این پرسش که: چرا «دریای‌ساکن» (به‌اعتبار عدم حرکت به‌پیش ونه‌جنبش آب) همسفرماه می‌شود؟. در صورتی‌که کلمهٔ «سفر» حرکت به‌جلو را تداعی می کند؛ اما بااندك دقت می‌توان فهمید که‌دریاست و دریای عظیم ووسیع، در تمام‌طول حرکت ماه گسترده است وماه از کرانهٔاوست که طلوع می کند و در کرانهٔ اوست که‌فرو می‌رود. تعبیری ازمرگ که همه‌جا هست واز آن گریزی نیست. چرا که همواره‌همچون دریا دامـن گشوده است. و همه‌جا بی‌اینکه حرکت واقعی داشته باشد سایه در سایهٔ ما و رخساره بررخسارهٔ ماست.

واما سطر «روز روز روزها»؛ که هرچند خود بـه‌خود تکرار آن زیباست، اگر بدانیم که طنین «روز روز روزهـا»، در زبان ارمنی به حرکت نوسانی گهواره نیز گفته می‌شود: «or - or - orer» و تناسب حرکت گاهواره با امواج دریا ، دریائی که تعبیری است از

مرگ ونیز تناسب گهواره و گور و گور و مرگ، زیبائی‌وعمق‌شعر دو چندان می‌شود. همچون کشتی ودریا، دو همگام وهمسایه وهمرخی که ناآرام می‌روند تا درآنسوی افق ناپدید شوند.

و پس از او، «گالوست‌خاننس»[1]. به‌شعر «زن‌خیابانی»او نگاه کنید و به این خطاب:

دیگر مرو
همشب من باش... روح بیگناهم
تشنۀ گناه
دیگر مرو

که «زن خیابانی» را چگونه هم تمناست وهم ابا وآنگاه‌توجه کنید به‌سطر «تورفتی» که این‌بار برخلاف « دیگر مرو » نه به « روح بیگناه» که به «زن‌خیابانی» برگشته است. و چه‌اندوهناک:

شب است و دیر هنگام
تو رفتی
مدهوش و خاموش
به پاس نان
در طلب عشق
فرمانبردار، فرمانبردار
زن خیابانی!

اما این پیوستگی‌و تشکل‌را درهمه شعرهای «خاننس»نمی‌توان

۱ــ «خاننس» از اعضاء گروه ادبی «نوراج» شاعر ارمنی زبان متولد و مقیم تهران که نزدیك شصت سال دارد. «با تمامی قلبم» تنها دفتر شعر اوست که دهسال پیش به‌چاپ رسیده است.

دید. مثلا در شعر «۲۰۶۷»، که دو سطر خوب زیر:

نور را به جای نان جویده

از ستارگان آویزان شده

در کنار سطری از این دست، قرار گرفته است:

با قلب عظیم خود ـ با احساسات بی‌ریای خود

و اما اینکه گفته شد شعر «میرزایانس» و پس‌از او بیش‌یاکم، شعر دیگر اعضاء «نوراج»[1] (با آنهمه سوابق رمانتیسم و لیریسم شعر ارمنی) از آن حال و هواها خارج شده و در مسیر شعر راستین امروز افتاده است، به‌نظر می‌رسد به‌علل زیر بستگی داشته باشد:

نخست ـ به این علت که گروهی بوده‌اند گرد آمده در حلقهٔ عقایدی مشترك به‌منظور پیشبرد ادبیات و شعر جدید ارمنی.

دوم ـ به‌این علت که این گروه در سرزمینی و در دوره‌ای از سیر شعری این سرزمین فعالیت داشته‌اند (پس از شهریور بیست) که از بحرانی‌ترین و پویاترین دوره‌هاست[2]. آنچنان‌که اگر «میرزایانس» گفته است:

۱ـ گروه «نوراج» (=صفحهٔ نو) سی و چند سال است که برپاست، از ۱۳۱۲ و۱۳۱۴ (که اولین نشریه‌شان را به‌چاپ رسانده‌اند) با عضویت «ه. فالیان» «آ. اسلان» «م. قرابکیان» «گ. مکردیجیان» «آ. مکردیجیان» «گ. خاننس» و «آرا» و پس از سالها «ر. بن» و «میرزایانس». در حال حاضر اعضاء این گروه این پنج تن‌اند، «آ. مکردیجیان» و «م. قرابکیان» «آرا» «ر. بن» و «خاننس». از میان اعضاء نوراج به‌جز این پنج تن (گذشته از «م. قرابکیان» که خود رفت) همه را مرگ برده است.

۲ـ «خاننس» گفته است: «بعد از جنگ دوم با شعر جدید ایران آشنا شدم و به‌عنوان شاعری ارمنی که‌در ایران زندگی می‌کند، شعر ایران را دنبال می‌کنم» (از نامهٔ او به دکتر قوکاسیان)

سرنوشت‌مرا همچون جامی
بردست گرفته است
و عطش پوچ دیرین خود را از من سیراب می کند
تا چون سرمست شود
مرا به ماه بکوبد

این نوع تصویر پردازی را به اغلب احتمال در تاریخ شعر ارمنی نمی‌توان سراغ کرد. یا وقتی «خاننس» می گوید:

ای خورشید رخشان، اینک سایهٔ من باش
سایهٔ عظم و نورانی من
بگذار آفتاب تو گردم

این را درست درخط و خط فکری شعر امروز باید دید. و نه به‌دلیل اینکه او دراین زمان زندگی می کند. که در همین زمان هنوز هم در ارمنستان، شاعرانی مشهور هستند که همچنان درهمان خط لیریك و رمانتیك متداول حرکت می کنند. امثال «واهاگن‌داوتیان» و «بارویرسواگ»

در هرصورت باید اقرار کرد که شعر معاصر ایران، در شعر این گروه بسیارتأثیر کرده است و ماکم یا بیش نحوهٔ این‌تأثیرپذیری را در شعر «خاننس» هم می‌توانیم دید:

و مادرم را دیدم
دراطاق گلی خویش
نشسته در نور

که به احتمال اغلب، حاصل درگیری مدام اوست با شعر «فروغ»[۱]

... با خش وخش چادر مادربزرگ آغاز می‌شد
وبا ظهور سایهٔ مغشوش او در چارچوب در
ـ که ناگهان خود را رها می کرد در احساس سرد نور

و ایستادن مدام در کنار پنجرهٔ شعر «فروغ»،پنجره‌ای که ذهن شاعررا به طرف چشم‌اندازهای تازه به‌حرکت درآورده است:

پنجره‌ای بسته‌ام
ایستاده در برابر شب

و جز او تأثیر از «ژاك‌پره‌ور» و «پل الوار» (که خود اعتراف کرده است) و بالاخص «میرزایانس»، که شعر جدید ارمنی بی‌شك مدیون اوست.

۱ـ «خانتس» در معرفی «فروغ فرخزاد» بسیار کوشیده است؛ در جراید ایران و ارمنستان و... بخصوص در این شمارهٔ «نوراج» که سه‌شعر «فروغ»، «تولدی دیگر» و «کسی که مثل هیچکس نیست» و «پنجره» را ترجمه و چاپ کرده است.

از سر چشمه[1] ....

۱

اگر گفته‌اند: «ادبیات برای بارور شدن خود در هر نسل به‌طبع متمایز معدودی از هنرمندان وابسته است»،[2] این بدان معنی نیست که گفته شود بنابراین انتقاد بالاعم و نقد شعر بالاخص بی‌مورد می‌نماید. آنهم با این استدلال که: اگر آن طبایـع معدود در هر نسل وجـود داشته باشند، پیداست که بی‌توجه به‌هشدارها و بیدارباشهای منتقد نیز، خود سرنوشت فلان هنررا تعیین خواهند کرد. و اگر هم آن معدود هنرمند وجود نـداشته باشند، پس نقد هنر به طـور کلی چه دردی را درمان خواهد کرد و چه راهی را نشان خواهد داد. و نیز بدان معنی نیست که چون در تاریخ هنر معاصر ما این معدودی چند، دست کـم در زمینهٔ شعر به ظهور رسیده‌انـد مثلا «فروغ» «اخوان» و «شاملو» ، شاعران دیگر همهٔ راهها را مسدود بینگارند و بهمین بهانـه دانسته و

۱ــ این مقاله قبلا باعنوان «از سرچشمه تا مصب»درجنگ اصفهان ــ شمارهٔ ششم ــ بهار ۱۳۴۷ به طبع رسیده است.

۲ــ رك: ازراپاوند ــ اندیشه و هنر. ش ــ ۶ س ــ ۱۳۴۱ ص ۴۴۱.

نادانسته ـ به‌راه تقلید و نسخه‌برداری پای نهند. همچنانکه هم‌اکنون اغلب تازه‌کاران وحتی تنی چند از سابقه‌داران درهمین‌دوسه راه قـدم برمی‌دارند. و عجیب راضی که گویی جز راه این شاعران هیچ‌راهی وجود نمی‌تواند داشت. وگاه دراین نسخه‌برداری چنان پیش‌می‌روند که تمیزآن از اصل، جز برای معدودی شعرشناس بسیار مشکل است.

اکنون بنظر می‌رسد که آغاز کار منتقد از همینجاست. به‌ایـن معنی که پیش از پرداختن به مسائل اساسی شعر و ارزیابی کامل آن، تنها راه درست و قدم نخستین نقد شعر اینست که باید دیـد فلان شعر «بدل» است یا «اصل» و این نه‌کاری است آسان، که اگر آسان بود تا به‌حال شده بود. به این قسمت نگاه کنید!

«صدایشان‌را بشنوید ـ که ـ به‌صدایی همه دلگیر...
دلگیر + نوحه سرداده‌اند + ... هان! + آیا از سخنم
در دلتان گزندی افتاد + گزندتان پایدار!+ خـود اگـر
مسیح را برصلیب به سخره گرفته‌اید + ـ که پای در میخ
دارد ـ +و محمد را ـ کـه بیابانی خشك‌را چشم در راه
باران بود ـ + ماه آفرید را انکار نمی‌توانید ـ که پابوی
سپید را به‌آسمان‌ها برد ـ انسان را نبرد!»

شماره ۳۲ـ خوشه ـ سال ۴۶

قسمتی از یـك شعر کـه در اولین نظر پیداست نسخه‌بـرداری ساده‌ای از شعر شاملوست. چه از نظر «حرف» و خط محتوایی شعر شاملو، خاصه آنجا که خشمگین می‌شود ودشنام می‌دهد؛ وچه ازنظر کلمات و ترکیبات وزبان ویژهٔ او. واین چنان است که وقتی خواننده به‌این دوسطر می‌رسد: «آیا ازسخنم در دلتان گزندی افتاد ـ گزندتان پایدار»، اگر اندك آشنایی باشعرشاملو داشته باشد،خنده‌اش می گیرد.

به این پاره نگاه کنید!:

خنجر نامت را وام ده + تا پوستوارهٔ شب را +
از هم + بردرم

شماره ۲۲ ـ خوشه ـ سال ۴۶

که هر چند پارهٔ زیبائی است و شعر، (درست به خلاف پاره قبل که شعر نبود) پیداست که چه از نظر بیان و چه از لحاظ مفهوم کاملا مقتبس از تعبیرهای عاشقانهٔ «شاملو»ست. یا به‌این پاره نگاه کنید:

فضا خنده‌ای زد + به فراخناکی + هم بدان
هنگام که خاك + وزمین + در اندیشهٔ ویرانی باغ بود +
... در سراشیب «رفتن» ـ اینك ـ + نیاز اندوه سنگی
دره‌ای را ـ نی‌لبکی می‌زنم + و از نوای نایی از این دست
+ در امتداد دره دلم می گرید.»

شماره ۲۳ـ خوشه ـ سال ۴۶

که نه تنها از نظر ترکیبات و کلمات، مثل «از این دست» دره‌ای را (= برای دره‌ای) « به فراخناکی» که از لحاظ محتوا نیز ، شعر شاملو سرمشق شاعر بوده است.

این‌چنین نسخه‌برداری‌ها را عیناً به‌تقلید ازشعر «امید» ، «رؤیا» « فروغ » و حتی « سپانلو » و «احمدی» نیز می‌توان دید. به این پاره نگاه کنید:

هر منحنی ـ آهنگی بود + زیباتر از ـ برنامهٔ جمعهٔ
رادیو ایران + وغمگین‌تر از ـ صبح شنبهٔ پسر دبستان +
ورها تراز ـ دست عاشق فاحشهٔ نخستین روز ـ و ساده‌تر
از ـ تماشای برگ بهار باران عصر + و نیمتنه‌های سرخ ـ

دامنهای مشکی عاشق ـ سلامهای دیگر تـا کدامین بکارت
دروغ سلام.»

جزوهٔ شعر شمارهٔ ۲

پاره‌ای کـه پیداست دو زبان جداگـانه دارد، از سطر اول تا نیمتنه‌ها . . .» زبان شعر سادهٔ «احمدی» و از «نیمتنه‌هـا» به بعد زبان شعری دشوار اوست. ونشان‌دهندهٔ اینکه: «ابهام و پیچیدگی در شعر او ناشی از آنست که هنوز در مرحلهٔ استعمال لغات است و با روش دشواری مقصود خود را بیان می کند».[1] اگر چه گمان می‌رود حرف «الیوت» بیشتر به آنها برمی گردد که در مراحلی پیشرفته‌تر از این مرحله‌اند. به‌این پارهٔ دیگر نگاه کنید!

«کاشیکاری‌های کدرحاشیهٔ روز می‌خواستند + تا خورشید، توریستی از مغرب باشد + ... در بیمارستان پائیز جوانه های مدرسه‌ای بهار بستری هستند».

جزوهٔ شعر ـ شمارهٔ ۱۰ـ۱۱

که در وهلهٔ اول پیداست، کـه صرفاً به منظور تـوصیفی مجرد نوشته شده است. گویی شاعر نشسته وفکر کرده که این‌بار «غروب» یا «پائیز» را چگونه توصیف کند آنچنان که تا آن زمـان وصف نشده باشد. وناگزیر وقتی به‌این تصویر دست پیداکرده، به رضایت رسیده است. غافل از اینکه دستیابی به توصیف‌هایی کـه به‌صورتی مجرد و جدا از کل متشکل شعر صورت گیرد، کاری بیهوده خواهـد بـود و

۱ـ گفتگو با «الیوت» دونـالدهول ـ سخن (دورهٔ سیزدهم) شماره ۱۱ـ۱۲ـ ص ۱۱۱۷.

حاکی از این که گویندهٔ آن توصیف‌ها عاری از هرگونه اندیشهٔ شعری و خط فکری مشخصی است. و همین است که وقتی به‌شعری از شاعری بیش یا کم مستقل نگاه می کنند، جزبه به‌ظواهر آن شعر نمی‌تواند برسد و طبعاً به‌آن بیندیشد و دراعماق آن فرو رود.

بنابراین توضیحات، این گونه شعرها، چون نسخهٔ بدل اصلند، بی‌ارزش و بیرون از دائرهٔ نگاه ناقد خواهند بود. تنها حرفی که به شاعران این شعرها می‌توان زد اینست که: «زیر تأثیرهرهنرمند بزرگ که‌می‌توانی‌قرار بگیر،اما نه تا بدین‌حد‌پاکنهاد (لابد ساده‌لوحانه) که یا دیگران را از این وام بیاگاهانی یا بکوشی تاآن را پنهان داری.»[1] واین نکته وقتی روشن می‌شود که بدانیم همهٔ شاعران پیشرفتهٔ امروز ما، هر یك به نوبهٔ خود شاعری موفق پیش از خود داشته‌اند که عیناً از شعر او نسخه‌برداری کنند، ولی همچنان که دیدیم آنان تنها راه را شناختند و بتدریج به راه مخصوص خود قدم گذاشتند برای مثال: «شاملو» و «آینده». که هردو از اولین‌شاعرانی بودند که مستقیماً شعر «نیما» را و با دقت هرچه تمامتر پیش چشم قرار دارند، ولی دیری نپائید که آن به «هوایی تازه» رسید و با زبانی دیگر طرف شد و این همچنان درهمان هوانفس زد و به همان زبان بسنده کرد. که تا امروز نیز کرده‌است:[2]

در انزوای دست ولیکن
پیدایش خبر
حتی به‌کار ساختن کور سوزنیست

۱ــ نگاهی به‌گذشته ــ اندیشه و هنر ــ ش ۳ ــ س۱۳۴۳ ــ ص۳۰۳ دورهٔ‌جدید.

۲ــ از آخرین شعرهای «آینده»؛ چاپ شده در شمارهٔ ۸۴۵ مجلهٔ فردوسی ۱۵ بهمن ۴۶.

گویی در کار شاعری همین یك راه است. و کسی شاعر موفقی است که فقط آن راه را کاملا شناخته باشد. و این حقیقتی است که: «وجودشاعرانی دارای نفوذ ادبی، شاعر تازه‌کار را گمراه می‌سازد»[1] همچنانکه نفوذ «نیما» و «شاملو»، «اخوان» و «فروغ» بسیاری را (+ اگر نگوئیم گمراه ساخت) به‌توقف واداشت. همینجاست که به‌جرأت می‌توان در شاعر بودن همهٔ آن گمراه شدگان (یا متوقفان) به تردید نگریست. چراکه اگر شاعر واقعی بودند نه‌تنها گمراه نمی‌شدند، بل همین شناسائی‌ها و تأثیر پذیریها باعث می‌شد تا به تجربیاتی تازه‌تر دست‌زنند. همچنانکه «شاملو» دست زد. واین را درهمان سالها برخی ازشعرهای «هوای‌تازه» بود که به ما گفت و درحقیقت باعث شد تا به وضوح بیشتری درك شود که: «هرعصر دارای مزایا وخصیصه‌های فراوان است؛ امافقط بعضی اعصار هستند که آن مزایا و خصائص را ماندگار می‌سازند. هیچ شعر خوبی را نمی‌توان بیست سال دیرتر از زمانش‌سرود. زیرا چنان شعری منحصراً چنین‌نشان می‌دهد که سرایندهٔ شعر در کتابها، سنن و حرفهای قراردادی به‌اندیشه پرداخته، نه در زندگی»[2]. و این را نه‌تنها بر شعر «آینده»، که بر شعر «نادرپور» و «کسرایی» و بسیاری دیگر هم می‌توان انطباق داد. زیرا این هردونیز کاری می کنند که مدتهای مدید از زمان آن گذشته است. ولاجرم هیچکدام به‌شعر پیشرفته و موفق (درصورت ادامهٔ این راه) نمی‌توانند دست‌یابند. در حقیقت اینان از زمره شاعرانی هستند که «... دربند فتوحات تازه نیستند و ترجیح می‌دهند که قوای خود را در وطن

۱- از حرفهای الیوت.

۲- نگاهی به‌گذشته - اندیشه و هنر - ش ۳ - س ۱۳۴۳ - ص ۳۰۳- دورهٔ جدید.

مألوف و قلمرو کوچك خویش استحکام بخشند (درصورتی که) جهان بالقوه از آن شعر است ولی از آن چشم می‌پوشند»[۱] واین حقیقتی است که می‌توان آن را باتوجه به‌دو مسیر جداگانه ولی عقب‌مانده ومحدود شعر امروز ما بهتر درك کرد. از یك طرف «شعرهـای دوره‌ای» و از طرف دیگر «شعرهای گمراه»[۲]: آنها، که یکباره به«مردم» (شنوندگان) نزدیك می‌شوند و اینها، که برخی به شنوندگـان روی می‌آورنـد و برخی دیگر به تصویرهای مجرد و منتزع. به عبارت دیگر در مثلثی که یك رأس آن «شاعر» و دورأس دیگر آن «مـردم» و «واقعیت» یـا حقیقت شعری‌اند، تنها به‌سوی یکی ازاین دو رأس حرکت می‌کنند. و همین حرکت به سوی یـك رأس و دوری از رأس دیگر است کـه ناگزیر دایرهٔ محاط درمثلث شعری آنها را بسیار کوچك می‌کند.[۳]

بنابراین، غیرازاین دوجریان که در کنارشعرواقعی‌ما، به‌حرکت از پیش معین خود ادامه می‌دهند، باید گفت اغلب شعرهایی که امروز صادر می‌شوند نسخه بدل شعرهای «اخوان»، «شاملو»، «فـروغ» و نیز «احمدی»اند و لاجرم غیرقابل اعتماد وانتقاد. پس گفتهٔ «هاکسلی» تنها بدین معناست که ما از میان اشعار این «طبعهای معدود متمایز در هرنسل» است که بسیاری از معیارهای نقد را مـی‌شناسیم. زیـرا که: «انتقاد به مقدار زیادی قوانین تجربی است، بیدارباشهایـی است که به تجربه به‌دست آمده و (درحقیقت همین است که) نقاط ثابتی بـرای

۱ـ آلدوس هاکسلی ـ سخن ـ دورهٔ سیزدهم ـ شمارهٔ ۱۱ و۱۲ ـ ص۱۱۷۲.

۲ـ رك: به مقالهٔ اول همین‌کتاب «قسمت شعرهای دوره‌ای و گمراه»

۳ـ رك، جنگ اصفهان ـ دفتر ششم ـ مقالهٔ «خصلت شعر» «س‌ـك استید» به‌ترجمهٔ عبدالحسین آل رسول.

حرکت به‌دست می‌دهد»[1] پس اصل اینست که وقتی شعرهای «اصل» را از شعرهای «بدل» تمیز دادیم، که علی‌التحقیق قدم نخستین نقد شعر است، توجه داشته باشیم که انتقاد یعنی «تنظیم معرفت حاصل، به‌طوری که دیگری یا نسل بعد به آسانی بتواند قسمتهای حیاتمند و زنده را تشخیص دهد و برسر موضوعهای متروك وقت ضایع نگرداند.»[2] و اگر خواستیم این وقت را ضایع نکنیم، زیرا «... نمود یا آزمایش یکی از شعرا می‌تواند وقت بسیاری را حفظ نماید.»[3]، مجبوریم که به نقدی صحیح و اصولی، بیشتر از آنچه اکنون هست توجه داشته‌باشیم و به‌خصوص در این نکته کاملا دقت کنیم که اگر گفته شد ما، ازمیان آن شعرهاست (= شعرهای پیشرفته) که بسیاری از معیارهای نقد را می‌شناسیم، این بدان معنی نیست که به‌همان معیارها اکتفا کنیم. زیرا هر شاعری (برای شعر خود) و هرمنتقدی (برای شعر دیگران) وقتی شاعر است و منتقد است که از میان این شعرها به ساختها وشکلهای جدیدتر و زبانی متوسع‌تر و تجربیات تازه‌تری دست یابد. به‌عبارت دیگر ناگهان به زاویه‌ای برسد که اگر کاوش کند، مطمئناً به پنجره‌ای در ورای آن دست خواهد یافت. چرا که به راستی «آن ملتی که به ایجاد نویسندگان و بخصوص شاعران بزرگ ادامه ندهد، زبانش روبه‌زوال خواهد رفت. فرهنگش زوال خواهد پذیرفت و شاید در فرهنگ قویتری به کلی جذب شود ... زیرا اگر ادبیات زنده‌ای نداشته باشد بیشتر و بیشتر با ادبیات گذشته بیگانه خواهد شد. اگرتداوم را نگه ندارد، ادبیات گذشته‌اش بیشتر از او دور می‌شود.

۱ـ نگاهی به گذشته ـ اندیشه و هنر ـ ش ۳.ص ۳۵۲ ـ دورهٔ جدید
۲ـ از راپاوند ـ اندیشه و هنر ـ ش ۶ ـ س ۱۳۴۱ ـ ص ۴۴۰
۳ـ نگاهی به گذشته ـ اندیشه و هنر ـ ش ۳ـص ۳۵۸ (دورهٔ جدید)

تا آنجاکه چون ادبیات بیگانه‌ای درنظرش غریب می آید... از این‌رو که زبان پیوسته در تغییر است. با فشار تغییرات گوناگون مادی در محیطمان، طرز زندگیمان تغییر می کند و اگر آن چند مردی را که حساسیت استثنایی روی لغات یکجا درخود دارند، نداشته باشیم، توانائیمان نه‌تنها دربیان بل‌دراحساس هرچیز حتی خشن‌ترین عواطف «به‌پستی خواهد گرائید»[1] و این چه حقیقت غیرقابل انکار وتا چه پایه قابل تأمل است برای آنان‌که دراین سرزمین کماکان کار نویسندگی و شاعری را از ساده‌ترین کارها تصور می کنند. یا به قصد کسب لذتی آنی و حصول شهرتی موقت به آن پناه می‌برند. و یا در نهایت آنرا داروئی و قرص مسکنی برای دردهای حقیر خود می‌دانند.[2] و انگار که گفتهٔ «الیوت» درمورد شعر ایران ماست. شعر پس از حافظ. واین حقیقتی است که تا قبل از «نیما» فرهنگداران ما با ادبیاتشان آنچنان

۱ــ وظیفه اجتماعی شعر ـ ت ـ س ـ الیوت، اندیشه و هنر ص ۱۵۵۳

۲ــ «احساساتی که شعر امروز وظیفهٔ بیان کردن آنها را به عهده گرفته است، احساساتی پوك وغالباً غیرانسانی وتقلبی‌اند. شاعرتنها آموخته‌است‌که ازدردسخن بگوید. گویی آنچه از درد تهی باشد شعرنیست. درهایهوی اجتماعی که بلندگو-های رادیو و پرده‌های سینما و تلویزیون و صفحات رنگین روزنامه‌ها و مجله‌ها جریان ذوق واحساس او را منحرف و مسموم ساخته. گویندهٔ شعر می‌خواهد تنها با مکرر استعمال‌کردن کلمهٔ «درد» بیان‌کنندهٔ تمام اضطرابها، آرزوها، حسرتها وبیماریهای چنین اجتماعی باشد. زندگی اکنون پر از خفقان است. اما شعر از هرگونه فریادی تهی است. ملاحظه‌کاری، رعایت بعضی قواعد و رسوم، ترس، شرم و شهرت طلبی، دیوارهایی هستند که برگرد شاعر امروز کشیده شده‌اند. او در اندیشهٔ طغیان و شورش برضد عوامل فساد و انحطاط جامعه‌اش نیست. و همانطورکه گفتم فقط یادگرفته است‌که بگوید: «آه من‌درد می کشم» وتصورمی کند که رسالت خودرا با بیان این جمله به پایان رسانیده است....»
«فروغ‌فرخزاد»ص ۱۲-۱۳- «آرش سیزدهم» به نقل از «آزنگ جمعه» شماره‌های ۷۳-۷۴-۷۵- مهرماه ۱۳۳۹.

بیگانه شده بودند که بعید می‌نمود این همان شعری باشد که در حرکت ذهنی «حافظ» به اوج خود رسیده بود. به عبارت دیگر زمـام شعر ما در دست کسانی بود که برای این که شعری گفته باشند «نصاب» فارسی و عربی و عربـی و انگلیسی می‌ساختند. «صرف عـربی» را منظوم می کردند. در بیتی «حبوبات» و در رباعی‌یی بیان انواع افعال عربی را ملتزم می‌شدند. وعجیب اینکه این همه‌را نیز جزو زیبائیهای سخن می‌دانستند و«صنعتش» می‌خواندند و «مراعات‌النظیر» و «التزام» یـا «لزوم مالایلزم»اش نام می‌نهادند. و به تبع از سلفشان که «حجره و شتر» را در هر مصراع ازیك قصیده التزام کرده بود، به‌مناسبت تعمیر گنبد «قم» قصیده‌ای بلندبالامی‌ساختند که ازهرمصراع آن ماده تاریخ ترمیم گنبد در می آمد. و برای ایستادن درمقابل مردی که هزار وسیصد سال پیش وپیشترخطبه‌ای بی‌حرف «الف» ساخته بود، قصیده‌ای بی‌حرف «الف» می‌ساختند. شصت هزار بیت بی‌معنی سرهم می کردند، آنهم با این شرط که اگر فقط یکی دوسه بیت آن معنی احمقانه‌ای به‌خود می‌پذیرفت، مجازات شوند. تشك کشتی پهن‌می کردندوبا رجزخوانی به‌زبان کلمات بدبخت پشت «انوری» و«خاقانی» را به‌خاك می رساندند. «مسمط فاکهیه» می‌پرداختند و شعری می‌ساختند که در هفت «بحر» خوانده شود واین همه را قدرت می‌انگاشتند.

وبه راستی از حافظ به‌بعد جز تلاشی نه چندان به آئین کـه در دورهٔ رواج «شیوهٔ هندی» به وقوع پیوست، سرزمین ما درزمینهٔ شعر چه تلاشی داشت. اینجاست که یکبار دیگر باید «نیما» را ستود و نیز همهٔ شاعران کوشندهٔ پس از او را، که بعد از ششصد سال علمداران فرهنگ واقعی ما شدند و ما را به‌شناختن شعرهـای «اصل» و «بدل» توجه دادند. «بدل»هایی که اگر قبلا درطول ششصدسال پیداشده بود،

مع‌الاسف‌دراین چند دههٔ اخیر بیشتر از آنچه تصور می‌رود، پیداشده است.

۲

«مهرداد صمدی» نوشته است: یکی از منتقدانی کـه در آغاز پیدایش مکتب ایماژیسم بر آن تاخت، آن را نوعی هیروگلیف‌شعری خواند، اما آنچه‌درایماژیسم اهمیت دارد و آنرامبین‌تر از سمبولیسم می‌سازد، آنست که‌این نوع‌هیروگلیف‌برای هر کسی معنایی‌بخصوص دارد. به‌عبارت «جبری» اگر «اتحادریاضی» سمبولیزم $x+y=2$ بود، ایماژیسم $x+y=a$ می‌باشد. و کمال ایماژیسم آنستکه گاهـی بی‌آنکه بتوانیم برای a و y و x ارزشهای‌ملموس بیابیم، شعر منظورش را به ما تحمیل مـی‌کند.[۱] اینگونه ابیات ناب درشعر «احمدی» کم نیست.[۲]

آنچه درمیان این حرفها (دروهلهٔ اول) جالب می‌نماید، اشاره به‌این دوفرمول ورسیدن به‌آن نوع شعرهایی است که‌مشمول فرمول $x+y=a$ می‌شوند. و در حقیقت از شعرهای مشمول اتحادریاضی

۱ـ این را ظاهراً «استفن اسپندر» گفته است، «شاعران ایماژیست مانند H. D (=هیلدا دولیتل) بی‌آنکه خود آگاه باشند، کوشیدند تا با تمرکز حواس خویش در خلق تصاویر و فراغ خاطر از بیان مفاهیم، اشعاری تشریح ناکردنی و نزدیك به‌موسیقی بسرایند. اینان جانبدار آن‌گونه شعر بودند که تفسیر کامل آن ناممکن و هستهٔ آن تصویری ازکلام ساخته و تجزیه‌ناپذیر بود. اینان می‌خواستند شعر را از بند قراردادها و اندیشه‌های کهن برهانند و تصویری را که در برخورد با وجهی از زندگی نو، عریان در خاطر نقش می‌بندد، همانگونه عریان بیافرینند.»

سخن ـ دورهٔ سیزدهم ـ شمارهٔ ۱۱-۱۲ ـ ص ۸۹۱

۲ـ جنگ طرفه ـ شمارهٔ ۲ ـ ص ۱۲۹ .

اول ناب‌تر و باارزش‌ترند. به‌عبارت دیگر اغلب شعرهای «احمدی» از بیشتر شعرهایی که روال منطقی خاصی دارند و تنها یا یکبار یا چندبار خواندن، تمام مشکلات آنها حل می‌شود، دارای ارزشی بیشترند.

اما بی‌اینکه از این نکتهٔ اساسی بگذریم، بساید گفت آنچه در حرفهای او کاملا نادیده گرفته شده و منجر به‌قضاوت کلی شده است، قضاوتی که لاجرم همه شاعران را بر این دو پله و در کنار این دو دریچه ویژه قرار می‌دهد، مسئلهٔ «نسبی» بودن این دو فرمول و قرارگرفتن آنها در پله‌ها و مراحل تدریجی است. بدین معنی کـه چه‌بسا امکان دارد به شعرهایی برخوریم ـ و چه بسیار ـ که اگرچه فرمول $x+y=a$ را مشمول شوند، اما از نظر مرتبهٔ شعری، پائین‌تر و بی‌ارزش‌تر از شعرهایی باشند که‌بافرمول $x+y=۲$ قابل انطباقند. بنابراین کاملتر و درست‌تر آنست کـه این هردوفرمول را (بدون اینکه به‌ایماژیسم و سمبولیسم محدود کنیم، اگرچه‌بیشتر شعر «تصویری» است که در خط a حرکت می‌کند) به این منظور که هریك از اینها نمایندهٔ مرحله‌ای از مراحل شاعری باشند، به‌این‌صورت بنویسم:

مرحلهٔ اول	$x+y=a$
مرحلهٔ دوم	$x+y=۲$
مرحلهٔ سوم	$(x)+(y)=(a)$
مرحلهٔ چهارم	$(x)+(y)=(۲)$
مرحلهٔ پنجم	«x»+«y»=«a»

پنج مرحله‌ای که آنها را در مجموع می‌توان مراحل تکامل شعر هرشاعری دانست. هرشاعری که زمانی به‌کار شعر آغاز کرده است و به‌نسبت استعداد و کوشش خود، دریکی از مراحل متوقف شده یا از تمامی آنها برگذشته واحیاناً به پنجمین مرحله نیز که والاترین و

بالاترین مرحله‌هاست، رسیده است.

اما اگر این مراتب صرفاً به‌همین پنج مرحله محدود می‌شوند از این روست که به‌احتمال اغلب شاعران طراز اول امروز ما از مرحلهٔ پنجم برنگذشته‌اند والا چه‌بسا مراحل والاتری هم باشد. که حتماً هست لابد جایگاه شعر شاعران بزرگ طول تاریخ.

بنابراین پیش از اینکه بیاییم و اتحاد ریاضی $x+y=۲$ رامعادل سمبولیسم و $x+y=a$ را مرادف ایماژیسم قرار دهیم، علی‌التحقیق صحیح‌تر آنست که برای تمام شعرهایی که کمتر یا سخت‌تر منطق درونی خود را نشان می‌دهند، یا گاهی به‌نظر می‌رسد که اصلا نشان نمی‌دهند، وکم یا بیش به‌حاصل نامشخص a می‌رسند، فرمول $x+y=a$ را و برای آن دسته شعرها، که به‌مجرد یکبار خواندن یا چند بار خواندن، تمام روابط آنها روشن می‌شود و در حقیقت به‌حاصل مشخص ۲ راه می‌برند، فرمول $x+y=۲$ را به‌نشان علامت برگزینیم.

۳۰

هر شاعر تازه کاری، وقتی به‌سرودن شعر آغاز می کند، معمولاً فاقد آن تربیت ذهنی لازم و آشنایی با کلمات و قدرت تنظیم سطور پراکنده‌ای است که برروی کاغذ آورده است. به‌عبارت دیگر شاعر از شعر ضعیف‌تر می‌نماید. ذهن به‌حرکت می‌آید، شعر سیلان می‌کند، امـا کلمات در معرض انعطاف این حرکت و سیلان نیستند. گریزان و فرارند. شاعر قدرت مهار کردن ومنظم کردن این جوشش را ندارد. ذهن شاعری که در این مرحلهٔ نخستین سیر می کند معمولاً گیج و آشفته است. و اگر شعر او مبهم بل غریب به‌چشم می‌آید، نه معلول «تاری شبی است که شعر وظیفه کشفش را دارد» که به‌علت آشفتگی، بی‌نظمی و اختلال سازمان ذهنی اوست. زیرا به امتحانی

که علی‌الدوام باید متحمل شود تن در نداده و در نتیجه به تجربیاتی که باید برسد، نرسیده است. به تکهٔ زیر نگاه کنید ! :

پناه‌لغزندهٔ اشیاء نوررا ـ قطره‌های جامد شفاف ـ + ترسیده ازوهم سبع تاریکی ـ ملجاء ـ در ظلمت گستردهٔ چنگال شب + درانحنای گیوهٔ مات و سپید سالمندی رهگذار که لقمه‌های گام را آزمندانه می بلعد + ودر صمیم راکدذرات چرخهای کالسکه‌یی فرتوت که فرسودگی را منصفانه میان اسب وصاحبش قسمت کرده است.»

جزوهٔ شعر ـ شمارهٔ ۷ـ۸

پاره‌ای که نشان مـی‌هد سرایندهٔ آن قادر نبوده است حرکت ذهن خـود را مهـار کند. آنچه مسلم است بـه چیزی اندیشیده، در زاویه‌ای ایستاده وحتی سعی کرده است که حتی‌الامکان به‌جائی برسد، اما از آنجا که ذهنی تربیت شده نداشته، به‌چنین مشکلی ازنظر نحوهٔ زبان و روال جمله‌بندی برخورده است. آنچنان کـه اگر روزی به عنوان شاعری شناخته شده که تمام مراحل سیروسلوك شاعری‌را طی کرده باشد و بامعرفت از ایـن سیروسلوك و بـا «عرقریزی روح» به مرتبه‌ای والارسیده باشد ، به احتمال اغلب اعتراف خواهد کرد که: «تصور می کنم درنخستین اشعارم آنچه را می‌خواستم بگویم، بیشتر از آن بوده است که بدانم چه می‌خواهم بگویم. (زیرا) برای بیان آنچه می‌خواستم بگویم ، الفاظ و وزن آنها در دسترس مـن بودند ولی‌من برآنها چیرگی نداشتم که به‌شکل قابل ادراکی مستقیماًمقصود خود را با آنها بیان کنم.»[1] اما دراین پارهٔ بی‌وزن، اصولا نحوهٔ زبان

۱ـ رك: (سخن) شمارهٔ ۱۱ـ۱۲ـ دورهٔ سیزدهم ص ۱۱۱۷

و بیان مبهم و ذهنی دو سطر نخست، کاملا بانحوهٔ زبان و بیان روشن وعینی دوسطر بعد تفاوت می کند. و به‌نظر می‌رسد که دوسطر اول از یك ذهن و سطور دیگر از ذهنی دیگر تراویده است. گویی شاعر می‌خواسته است در توضیح دوسطر نخست از سطور بعد مدد گیرد. ولی بی منطقی ذهن نامجرب ومبتدیش مانع از شکل ناقص وابتدائی شعر شده است.

بنابراین (نه‌تنها برای شعر احمدی که دربرخی شعرهایش ازاین مرحلهٔ دوم نیز گذشته است، بلکه به‌نسبت) برای شعر مذکور نیز می‌توان فرمول $x+y=a$ را قائل شد وآنرا «مرحلهٔ نخستین»، واز $x+y=۲$ (= دومین‌مرحله) فروتر دانست. زیرا در شعر شاعرانی که تنها ازمرحله نخستین درگذشته وحتی‌المقدور از آن اغتشاش‌ذهنی رهایی یافته ولاجرم بیشترفرصت داشته‌اند که به کلمه و کلام‌بیندیشند، میتوان آن تشکل نسبی ومحدود را دید:

«باگیسوان افشان + آویخته + پریشان + باخاطرات‌غم
+ اندوهگین + دژم + اینست بهار + از پله‌های سال
می‌آید پریده رنگ + با دستهای خالی ـ دلتنگ»

خوشه ـ شمارهٔ ۲۳ ـ سال ۴۶

همچنان که می‌بینید دراین پاره (که قسمت اول از یك شعر است) هیچ گونه ابهامی وجود ندارد. بدین‌معنی که کلمات درآن جمع‌تر و رام‌ترند. آن اغتشاش ذهنی، آشفتگی و سرگردانی شاعر را (که در مرحلهٔ اول سخت محسوس بود) دراین مرحله نمی‌توان احساس کرد. وشاید گذشتن از همین آشفتگی است که بسیاری از شاعران وارد دراین مرحله را به‌تصور دستیابی به‌شعری متشکل ومنسجم، به رضایت می‌رساند. بنابراین‌شعری‌را که دارای این تشکل محدودنسبی

است می‌توان زیر فرمول ۲ = x + y قرارداد و این مرحله را «مرحلهٔ دوم» دانست و بویژه توجه داشت که به‌اغلب احتمال برای بسیاری از شاعران و بالاخص آنان که باتوسل به‌انواع شعر کلاسیک آغاز به‌شاعری کرده‌اند، نقطهٔ شروع از همینجاست و ناگزیر حاکی از این که: شاعرانی که در این مرحله‌اند، نیز همچنان هنوز به مسائل اساسی شعر واقف نیستند و نمی‌دانند که چگونه می‌توان از حد این تشکل محدود نسبی گذشت و به فضائی متوسع‌تر و بازتر راه یافت. امـا شاعری که شاعر است اندك اندك از این روابط متصنع درسطرها وبندهای شعر بیزار می‌شود ولاجرم ذهن‌را به‌حرکت‌می‌اندازد و دیگر مطلقاً فکر نمی کند که آیا عاقلانه است منطق موجود را درهم ریخت و باز به یـك نوع بی‌منطقی و بی‌نظمی رسید یانه؟

بنابراین اشارات، تنها، شاعرانی از این مرحله درمی گذرند که برآنند هرلحظه به‌کشفی‌تازه برسند وتا شعرشان راهی به‌رهائی یابد، تمامی وجود خـود را همراه شعر جـاری کنند. احمدی و سپانلو را می‌توان از شاعرانی‌دانست که درهرصورت‌دراین مرحله واردشده‌اند هردو شاعری که در لحظهٔ سرایش شعر، خود را به دست ذهن سیال خود سپرده‌اند وفراموش نکرده‌اند کـه در لحظات سرایش شعر بـه سرمی‌برند. «سپانلو» اجتماعی‌تر و «احمدی» انتزاعی‌تر. و درحقیقت رونده در دومسیر جدا از هم. اکنون جای آن دارد کـه باتوجه این پاره از شعر «احمدی»:

فقط خواهی دانست
که وجود سرتاسریت
دریك واژهٔ فراوان
در ملکوت گل کاغذی

وحی خواهد شد.

که «مهرداد صمدی» دربارهٔ آن گفته است: «دراینجا واقعاً تصاویر به جای شاعر شعر می گوید. شاعر کاملا در زبان مستحیل شده است و این توفیقی است بس بزرگ که من در عجم معاصر سخت کم دیده‌ام»[1]

باید گفت: گذشته از این که حرفی به این قاطعیت را آنهم در بحث شاعر دربرخورد بازبان وبه استناد آن پاره، به‌تردید باید باور کرد، مع‌الوصف نمی‌شود ناگفته گذاشت که: بی اینکه بخواهیم همه شعر را جزء به جزء تفسیر کنیم، مجبوریم بگوئیم: علی‌التحقیق شعریست که از هردو مرحلهٔ پیش در گذشته است. وقتی « احمدی » می گوید: «دریك واژهٔ فراوان»، شما که خوانند‌ه‌اید فکر می کنید معنی این «فراوان» چیست ؟ راستی آیا کلمهٔ دنبالهٔ آن افتاده است؟ آیا دراصل « در یك واژهٔ فراوان‌معنی» بوده و کلمه «معنی» از آخر سطر حذف شده؟ و آیا اصولا چرا در دنبالهٔ کلمهٔ «یك»، «فراوان» آمده است؟ و آیا «فراوان» به‌اعتبار «وجود سرتاسری» اوست؟ یا به‌معنی « سرشار » است؟یا...

«دراین جای گفتگو نیست که ادبیات یکی از محدود ترین هنرهاست واین محدودیت از آنجاست که ادبیات را مایهٔ کار کلمات است. و کلمات را سوای آنچه در ادبیات از آنها برمی‌آید، مفاهیمی است. و این مفاهیم ـ هرچه به‌تعمیم‌تر و گسترده‌تر ـ باید در کار ادبی منظورشود. حاصل آنکه ادبیات هرگز آن گونه که برای هنرهای دیگر میسر است نونمی‌تواند شد. زیرا اگر هنرور در میدان ادب می‌توانست آن گونه که صورتگر یا پیکرتراش مواد کار خود را تغییر می‌دهد و یا آنسان که آهنگساز آلات موسیقی خود را عوض می کند، مایهٔ کار

۱- جنگ طرفه شماره ۲ ـ آبان ۱۳۴۳ ـ ص ۱۲۹ ـ ۱۳۰

خویش‌را به فراخورهنرش بگرداند، ادبیات نه تنها از زندگی‌مهجور می‌ماند بلکه از زبان نیز دور می‌شد.»[۱]

واما چرا باید این نظرات را به تردید پذیرفت . شاید از ایـن نظر که«اسپندر» «شعر» را نیز جزو « ادبیات » آورده است و نه جزو «هنر». آنسان که مثلا «سارتر» اعتقاد دارد . آنچه مسلم است این را نفس شعر و به ویژه شعر امروز که محتملا بیش‌تر از همیشه به شعر ناب نزدیك شده است، خود به ما می گوید. زیرا به تجربه دیده شده است که شاعر واقعی‌امروز، در صورتی که لازم افتاد «مایهٔ خویش را نیز به فراخور هنرش خواهدگرداند.». و این نه از زبان دورشدن که به‌زبان وسعت‌دادن است. واتفاقاً یکی از اساسی‌ترین کارهای شاعران واقعی امروز، اینست که بکوشند حتی‌المقدور از زبان نثر دور شوند وسد کلمات را برای رسیدن به‌ذات «شیئی» و شناخت نفس «شیئی» بردارند و به‌زبان «شعر» نزدیك گردند. بنابراین اگرنه‌دخالت‌درزبان و برخورد تازه باآن، اما درهرحال «احمدی» از واژهٔ «فراوان» بهرهٔ تازه‌ای برده است. چنانکه «رؤیا» از دوصفت زیر:

آب مراقبت نشده

آب بطور کلی

یا «فروغ» از واژهٔ «سراسیمه» به‌عنوان صفت و نه‌قید:

وسارهای سراسیمه از درخت پریدند.

با توجه‌به‌توضیحاتی که گذشت می‌توان این مرحله را(مرحله‌ای که شعر «سپانلو» و «احمدی» درآن جریـان دارد) پس از دو مرحلهٔ نخست و به‌عنوان مرحلهٔ سوم بافرمول $(x)+(y)=(a)$ نشان داد و

۱ــ استفن اسپندر سخن دورهٔ سیزدهم شماره ۱۱ــ۱۲ ــ ص۸۹۱

از لحاظ نقد شعر به‌اینجا رسید که فلان شعر که از شعر « احمدی » نسخه‌برداری شده (همچون بسیاری از شعرهای جزوهٔ شعر) احتمالا شعری« بدلی » است. وبه‌عبارت‌دیگر درمرحلهٔاول جای‌دارد $x+y=a$ نه‌مرحلهٔ سوم $(x)+(y)=(a)$. اما چرا؟. باید گفت اگر همان شاعر که پس‌ازمرحلهٔ دوم، ذهن خودرا به‌حرکت انداخته بود ومنطق‌ونظم آن مرحله را برای رسیدن به‌فضاهای گسترده‌تر برهم زده بودولاجرم به‌مرحلهٔ سوم رسیده بود ، سیری طبیعی می‌داشت ، و همچنان نیروی کوشندگی‌خودرا ازدست نمی‌داد، دیگر بار به‌منطقی ونظمی‌متشکل‌تر ومنسجم‌ترومتوسع‌تر دست می‌یافت. همچنان که شاملو پس‌ازشعرهای قسمت آخر «هوای تازه » که حاصل ایام سیلان ذهن اوست به‌شعر های استخوان‌دار واستوار راه‌پیدا کرد. به‌شعرهایی که دیگر(برخلاف اشعار مرحلهٔ سوم که در بحران سیلان ذهنی است و ناگزیرپیدا کردن روابط آن دشوار) دست‌یابی به‌تمامـی روابط آن شعر ، کاری سهل می‌نمود. وحتی گاه متوهم براین که نکند شاعر، نشسته است و شعر را باقصد وطرحی از پیش معلوم ساخته است.

در این مرحله، گویی حرکت ذهن شاعر از پیش ، مسیر خود را می‌دانسته است. انگار شعر از آن‌جائی که‌شروع شده وادامه یافته، جز به‌همان صورت نبایدشروع‌می‌شده وادامه می‌یافته‌وپایان‌می‌پذیرفته است. وهم از این روست که دست‌به‌ترکیب آن نمی‌توان زد. همچون «کتیبهٔ» «امید» و « مرگ ناصری » «شاملو». هردوشعری که از اشعار وارد در مرحلهٔ سوم که نشان‌دهندهٔ سیلان‌ذهـن شاعـر و نظم شکنی اوست، بر گذشته و به مرحلهٔ چهارم $(x)+(y)=(۲)$ رسیده است. مرحله‌ای که فقط شاعرانی می‌توانند بدان راه یابند که متحمل‌مساعی بسیار در راه شناخت‌کامل مصالح شعر و به طور کلی درکار شاعری شده‌باشند وتدریجاً مراحل پیشین‌را (حتی اگر درذهن خود)طی کرده

باشند. شاعری که دراین مرحله سیرمی کند، قطعاً از مراحل ابتدائی‌و متوسط شعر، گذشته است و برمداری از منظومهٔ زبان راه می‌سپرد که بانوع کلمات وترکیبات وطرز حرکت آنها در ذهن خودآشناست و باتوجه به‌همین آشنایی تدریجی نسبت به‌آنها و نحوهٔ جایگزینی آنها در ذهن و رسیدن به‌حد والایی از زبان‌و بیان شعری است که‌می‌توان گفت به مرتبه‌ای ویژه از تربیت کلامی و زبان شعری رسیده است :

نیما

ولی توکاست خوانا
هم ازآنگونه کاول برمی‌آید باز
زمردی در درون پنجره آوا
به روی در، به‌روی پنجره‌ها
به روی تخته‌های بام، در هرلحظهٔ مقهور رفته، باده‌می کوبد
نه از او پیکری در راه پیدا.
نیاسوده دمی‌برجا، خروشان است دریا
و در قعر نگاه امواج او تصویر می‌بندند

شاملو

آسمان کوتاه
به‌سنگینی
برآواز روی درخاموشی رحم
فروافتاد
سوگواران به‌خاکپشته برشدند
و خورشید و ماه
به هم
برآمد

امید:

.... نشاندیمش

به‌دست ما و دست خویش لعنت کرد
ـ «چه خواندی، هان؟!
مکید آب دهانش را و گفت آرام:
ـ «نوشته بود:
کسی راز مرا داند
که از این روبه آن رویم بگرداند».
نشستیم و به‌مهتاب و شب روشن نگه کردیم
و شب، شط علیلی بود.

فروغ: من از سلالهٔ درختانم
تنفس هوای مانده ملولم می کند
پرنده‌ای که مرده‌بود به من پندداد که پرواز را به‌خاطر بسپارم
نهایت تمامی نیروها پیوستن است پیوستن
به اصل روشن خورشید
و ریختن به شعور نور

آزاد: در بستر بلندی از خارا
فریاد رود نیلوفر بود
ـ فریاد سنگ برخاست
خورشید منجمد
خورشید سردخارایی ـ درشب
تاریك بود وخواب
و نیلوفر
ـ فریادگر
در سنگهای خا را خونین بود
در عمق انجماد

رویا

آب هزار گیسو، آب هزار پلک
آب هزار حادثه در تنگه‌های دور
آب اطاقهای دربسته
در خلوت پرنده‌های محجر
دهلیزهای درهم
ـ که جنحه و جنایت را
در عمق ها
پنهان کنند

سپهری

نور در کاسهٔ مس، چه نوازشهایی می‌ریزد
نردبان از سردیوار بلند، صبح را روی زمین می‌آرد
پشت لبخندی پنهان هرچیز
روزنی دارد دیوار زمان، که از آن چهرهٔ من پیداست
چیزهایی هست که نمی‌دانم
می‌دانم سبزه‌را گربکنم خواهم مرد

آتشی:

... از این شکسته عرشهٔ پرتجربه
ـ میراث نوح ـ گفتم:
با جفت‌های دام
چون پا نهم به خشکی موعود
برشانه‌های برهنه‌ام
گیسوی بید مجنون خواهد ریخت
و مرغهای بی‌نام
صیت رسالتم را
ـ اقصای بَرِّتازه ـ پرواز خواهند کرد

همچنان که پیداست هریك از این پاره‌ها، نتیجه و نشانهٔ حدی از تربیت کلامی است. تربیتی که درطول سالها زندگی با کلمات حاصل شده است. تا آنجا که گویی همهٔ آن شعرها شعرهایی مهر خورده‌اند و بی‌امضاء نیز نام سراینده هریك شناخته می‌شود.

اما این دلیل نمی‌شود که همهٔ این شاعران از لحاظ تربیت کلمه‌ای و کلامی در یك حد باشند. همچنان که از نظر تربیت ذهنی در یك حد نیستند. زیرا از آنجا که‌دریك شعر مجموعاً ترکیب آندو اصل و وحدت کل‌شعر چه از نظرشکل و چه از لحاظ‌محتواومجموع اینها یعنی تشکل طبیعی و به عبارت دیگر در ذهن تنظیم شده و با «دید» شاعر عجین شده است که سبك و شیوهٔ‌هرشاعر را مشخص می‌کند،مع‌الوصف باتوجه به مرحلهٔ چهارم (۲)=(y)+(x)موقعیت و چگونگی ساختمان شعر این شاعران ازهم فاصله می‌گیرد. اما چرا با توجه به مرحلهٔ چهارم؟ زیرا از هرکدام از این شاعران کم یابیش شعرهایی می‌توان سراغ کرد که کاملا در مرحلهٔ (۲)=(y)+(x) واقع شده باشد . منتها بااین تفاوت که چند تن از اینان دربعضی از اشعارشان از این مرحله نیز برگذشته‌اند. وبرخی دیگر که اغلب در همین مرحله دیده می‌شوند. ونیز تنی چند که‌دربعضی شعرها هنوزهم به‌این مرحله نرسیده‌اند. فی‌المثل می‌توان گفت برخی از شعرهای «آتشی» در مرحلهٔ سوم (a)=(y)+(x) و در منتهای سیلان ذهنی و جوشش شعری است. گویی شاعر فرصت مهار کردن این جوشش‌را نداشته وچون پس‌از سرایش شعر، نسبت به‌پرداخت بی‌حوصله بوده یا اصولا به‌پرداخت‌اعتقادنداشته است،درحین سرودن نیز ازاندیشیدن به‌ساختمان شعر خود را فارغ دیده است. شایدهم از این روست که او معمولا «حرف» می‌زندبه‌عبارت دیگر «من» خود را جاری‌می کند

همچنان که گهگاه درشعرهای «آزاد» و«فروغ» «سپهری» نیزاین بیان حرفگونه را می‌توان دید.

اما آنچه مسلم است اینکه همه این شاعران شعرهائی دارند که در مرحلهٔ چهارم $(۲)=(y)+(x)$ واقع شده‌اند . از نمونه‌های موفق دراین مرحلهٔ خاص می‌توان از «کتیبهٔ » امیدو «مرگ ناصری» شاملو نام‌برد. وبویژه«مرگ‌ناصری» که به‌مرحلهٔ‌پنجم $(x)+(y)=(a)+(x)$ نیز نزدیك شده است. زیرا این امکان وجود دارد که در تفسیر بعضی پاره‌های این شعر اتفاق نظر نداشت. وهمین تمایل از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر است که در حقیقت منتقد شعر را مجبور می کندبه‌مراحل میانین هم توجه داشته باشد. بدین معنی که شاعرانی هم هستند که‌در بین‌مرحلهٔ اول و دوم ـ دوم و سوم ـ سوم و چهارم ـ و چهارم‌وپنجم، سیر می کنند . همچنان که شاملو دربرخی از اشعارش میان مرحلهٔ چهارم و پنجم سیر کرده است. مثلا در همین « مرگ ناصری» و «هملت». هر دوشعری که وقتی‌خوانده می‌شود گویی به تمامی روابط آن نمی‌توان دست یافت. واز آنجا که شعرهایی قابل تعمیم‌اند، این امید هست که در هربارخواندن به قصد یافتن رابطه‌ای دیگر در آنها تعمق کرد. و به‌همین لحاظ است که این دوشعر را می‌توان درمرحلهٔ فیمابین‌مرحلهٔ‌چهارم$(۲)=(y)+(x)$و مرحلهٔ پنجم $(x)+(y)=(a)+(x)$ دانست. مرحله‌ای که احتمالا پائین آن شعر «امید » و بالای آن شعر «فروغ» قرار می گیرد.اما چرا؟ به‌این دلیل که شعر «امید» (مثلا کتیبه) پس از تعمیم نیزباز این احساس را درخواننده ایجاد می کند که‌هیچ زاویهٔ روشن نشده‌ای از چشم او پوشیده نمانده است . یا مثلا شعر «سپهری» که (گذشته‌ازیکی‌دوشعر مثل «نشانی») اساساً قابل تعمیم و فرمشکافی نیست. هر شعر «سپهری» را باید حس کرد و رفت. در

صورتیکه شعر «فروغ» را نه آنچنان. واگر از واژهٔ «آنچنان»، استفاده
می‌شود از این روست که‌حتی ذهنی‌ترین ومنتزع‌ترین شعرهایش نیز
از منطق خاص خود بی‌بهره نیستند.

هراثر هنری منطقی‌خاص خود دارد. زیرا دنیای آن ازاین دنیا
جداست و پیداست دنیائی که یك طرف‌آن محدود به دیده شدنیها،
به‌پوستهٔ طبیعت خارجی است و در حقیقت‌از جهات دیگر به‌ذهنیات
پیچیدهٔ‌انسان‌ومغز وعمق‌اشیاء وروابط پنهانی میان‌آنها محدودمی‌شود،
دنیائی با منطقی دیگر است ولاجرم کشف روابط آن نیز‌بسیار مشکل
چراکه شاعر واقعی، مواد وتجارب معمول را «از سطح اموری‌عادی
به‌سطح تجربهٔ‌شاعرانه ارتقاء می‌دهد و بیانی‌به‌آن می‌بخشد که‌خواننده
را ناچار می‌سازد باوضوح وعمق بیشتری نسبت به‌انسان بصیرت‌یابد
وآنچه را که وی معمولا باطفره و اجمال مـی‌نگریسته یا با احساس
ناراحتی مبهمی‌حس می‌کرده کاملا به‌عرصهٔ شعور آگـاه خـود‌وارد
سازد».[1] چنین دنیائی برای همه‌کس آشنا نیست. ونه برای همه کس
که‌حتی‌برای آن‌کس که‌همواره با ذهنی‌علمی‌به‌شناخت‌آن روی‌آورده
و غالباً تهی‌دست بازآمده است. واین از آنجاست که منطق موجود،
منطق پنهانی دریك اثرهنری (درصورت اصالت اثر) هرگز با منطق
علمی ذهن او توافق نداشته است. پیداست چنین کسی اگـر بافلان
شعر روبرو شود واز یافتن منطق موجود در آن بـاز ماند و به‌عبارت
دیگر مستقیماً حرفهای گنده گنده درآن نبیند، خواهد گفت کـه آن
شعر، شعری است از اندیشه عاری. غافل از اینکه هیچ شعر بزرگ
(وحتی‌خوب) نمی‌تواند اندیشه‌ای را در خود نپرورده باشد. و اگر

۱ــ روانشناسی و ادبیات ــ انتقاد کتاب ش ۱۲ــس ۱۳۴۶ــ3

از «پروردن» می گویم از این روست که: همچنان که میان منطق علمی و منطق شعری تفاوتهایی دیده می‌شود، میان اندیشهٔ علمی و اندیشهٔ شعری نیز فرقهاست. آن آگاهی براساس تعقل است و این آگاهی برمبنای تخیل. و «فروغ» چه خوب گفته است: «من فکر می کنم که کارهنری باید همراه با آگاهی باشد. آگاهی نسبت به زندگی، به‌وجود، به‌جسم، حتی نسبت به‌این سیبی که گاز می‌زنیم. نمی‌شود فقط باغریزه‌زندگی کرد. یعنی یك هنرمند نمی‌تواند و نباید. آدم باید نسبت به‌خودش و دنیایش نظری پیدا کند و همین احتیاج است که آدم را به فکر کردن وامی‌دارد. وقتـی فکر شروع شد آنوقت آدم مـی‌تواند محکم‌تر سرجایش بایستد. من نمی گویم شعر باید متفکرانه باشد، نه‌احمقانه است. من می گویم شعرهـم مثل هرکار هنری دیگری، باید حاصل حس‌ها و دریافتهایی باشد که بوسیلهٔ تفکر تربیت و رهبری شده‌اند. و حتی شاعر، شاعر باشد ودرعین‌حال «شاعر» یعنی «آگاه»، آنوقت می‌دانید فکرهایش به‌چه‌صورتی وارد شعرهایش می‌شوند؟ به‌صورت یك «شب پره که می آید پشت پنجره» به‌صورت «یك کاکلی که روی سنگ مرده» و به‌صورت «یك لاك‌پشت که در آفتاب خوابیده»[1] به‌همین سادگی و بی‌ادعائی وزیبائی»[2]

اینجاست که باید گفت: شاعری که‌دراین‌مرحله (x)+(y)=(a) (مرحلهٔ پنجم) سیر می کند، دیگر همه تجربیاتش را عصاره گرفته و به‌صورت جوهری‌پاك برصفحات کاغذ جاری کرده است. و درنتیجهٔ سالها تجربه، دیگر بـه آن‌حد از جهان‌بینی و آگاهـی و بدان پایه از تربیت ذهنی ونظام‌فکری دست یافته است که‌سرانجام به‌منطقی خاص

۱ــ هرسه تعبیر داخل در «گیومه» به‌وام از شعر «نیما»ست

۲ــ آرش شماره ۸ ــ گفت و شنود با فروغ فرخزاد ــ ص ۵۷

که زائیده جهان متشکل شعر اوست برسد. منطقی که پیش از آنکه بر کاغذ ترسیم شود در ذهن شاعر ترسیم شده است. به عبارت دیگر شعر بلند «ایمان بیاوریم...» «فروغ» شعریست که اگر چه به اغلب احتمال در یك نشست نوشته نشده است، اما به احتمال اغلب نیز بافت منظم و منطقی آن پیش از آمدن بر صفحهٔ کاغذ در ذهن شاعر صورت بسته است. درصورتی که به نظر نمی رسد صورت خام «کتیبهٔ» «امید» در ذهن شاعر هم همین تشکل را داشته است. بهتر بگوییم «فروغ» هنگامیکه شعر را آغاز کرده نمی دانسته است به کجا می رسد، لیکن «امید» می دانسته است. ما در شعر «کتیبه» واشعار امثال آن (شعرهای وارد در مرحلهٔ چهارم) به تمام روابط آن دست می یابیم. اما در شعر «ایمان بیاوریم...» نه آنچنان تمام. و بهمین دلیل این شعر در مرحلهٔ پنجم قرار دارد. و این، بزرگترین کوشش هر شاعری است که پس از گذشتن از مراحل نخستین و میانین و بر اثر آشنایی تدریجی با دنیای کلمات و نحوهٔ شناسایی آنها اندك اندك به آن مرحله از تربیت ذهنی می رسد که دیگر باتمام دوائر و مدارات ذهن خود وباهر منطقی که در آن حکمفرماست آشناست. واز آنجا که این منطق موجود در شعر، در حقیقت در ذهن شاعر شکل گرفته و نه بر روی کاغذ، هر بار که شعر را بخوانی، گویی بازهم باید خواند، همچون شعر «ایمان بیاوریم ...» که هیچگاه به آخر نمی رسد و تمام نمی شود. و بیش یا کم مصداق این اشارهٔ «الیوت» است: «می دانم پاره ای از اشعار که اینك بیش از هر شعر دیگر مرا دلبستهٔ خود ساخته اند آنهایی هستند که در نخستین قرائت، به مفهوم آنها راه نبردم.»[1]

۱ ـ «جهان نو ـ سه اشاره از «الیوت» ش ۱ ـ س ۱۳۴۵

این شعرها از آن دسته شعرها هستند که: «اصلا نه در هستند نه باز هستند نه بسته هستند. اصلا چارچوب ندارند. یک جاده هستند کوتاه یا بلند، فرقی نمی کند. آدم هی می‌رود، هی‌می‌رودوبرمی گردد و خسته نمی‌شود. اگر توقف می کند برای دیدن چیزی است که در رفت و بر گشت‌های گذشته ندیده بوده. آدم می‌تواند سالها در یك شعرتوقف کند وبازهم چیزتازه ببیند. درآنها افق‌هست فضاهست، طبیعت هست، انسان هست، زندگی هست و یکجور آمیختگی‌باتمام این‌چیزهاهست. نمی‌دانم، مثالم‌خیلی طولانی شد. من اینجور شعرها را دوست دارم و شعر می‌دانم. می‌خواهم شعر دست مرا بگیرد و با خودش ببرد. به‌من فکر کردن و نگاه کردن، حس کردن ودیدن را یاد بدهد. و یا حاصل یك نگاه یك فکر و یك دید آزموده‌ای باشد.»[1]

چنین است که به‌راستی اگر شعری پیشرفته (از لحاظ‌هایی که درصفحات پیش به‌اشاره رفت) ولی مشکل را، دری برای ورود به فضای آن پیدا کردیم‌وسرانجام وارد شعر شدیم وناگهان همچون‌دری بسته که به‌خلئی باز شود، جز شکلی ظاهری هیچ چیز در آن نیافتیم، این حق را خواهیم داشت که آنرا شعری‌کامل ندانیم:

وباد
وقتی که به‌شاخه اشتباه می آموخت
وقتی که پرنده در میان باد
گهوارهٔ اشتباه را می جنباند
پرتاب میان دستهای من
پنهان می‌شد

۱ـ آرش ـ گفت وشنود با فروغ فرخزاد ـ ش ۸ ـ ص ۶۶ـ۵۷

اندیشه که می کردم از سنگ.
اندیشه که می کردم از سنگ،
در دست من ارتباط پنهان می‌شد
در دست من آشیانهٔ پرتاب
پرتاب که ارتباط بود
اندیشه که می کردم وقتی از سنگ
(بارو ــ شماره ۱)

شعری که در نظر اول پیداست از «رؤیا»ست. از «دلتنگی»ها که شعرهای «کویری» اوست. و با همان زبان وشکل ظاهری شعر «رؤیا» و دست کم اگر هیچ چیز در آن نباشد، از یکی دو سه کشف تصویری تازه خالی نیست، امامع‌الاسف از همان گونه شعرهاست که وقتی وارد فضای آن شدیم (که البته آسان هم نیست) و به‌تمام روابط آن دست یافتیم، خواهیم دید که سرانجام جز به‌همان خلاء به چیزی برنخواهیم خورد ومارا که به‌جریان مدام و تمام نشدنی هرشعر خوب معتقدیم، قانع نخواهد کرد. وشاید مهمترین نکته‌ای که درشعر «رؤیا» می‌توان گفت اینست که: وقتی او به‌جائی نگاه می کند (مثلا به‌درخت در همین شعر) گویی تنها چیزی که برای او مطرح است، همین‌خطی است که بین نگاه او و درخت کشیده شده است. گویا «رؤیا» در هنگام سرایش شعر، ازتمامی تجربیات وذهنیات خود عریان می‌شود. و فقط چیزی که برای اوحائز اهمیت است، اینست که سعی می کند به‌جائی که می‌نگرد به‌شکلی سخت تازه بنگرد. به عبارت دیگر تنها به‌فرم و مجموع روابطی که در فاصلهٔ نگاه او و چشم‌انداز منظور، در شرف شکل پذیری است بیندیشد. همچنان که درهمین شعر ، به‌جز: وزیدن باد ــ تکان خوردن شاخه وپرنده ــ و پرتاب کردن سنگ، که

درحقیقت همهٔ آن چیزهایی است که فقط در طول نگاه او درجریان است، چیزی برای او مطرح نیست. هدف او اینست که تمام مصالح موجود دراین خط را بایکدیگر ترکیب کند و به‌فرمی تازه برسد. و البته ما منکر ارزش این کارنمی‌شویم؛ که خود یکی از کارهای‌اساسی درهنرشاعری است. اما آنچه مسلم است تنها این کار نیست که به‌شعر ارزش می‌دهدو آن‌راجاودانه می کند. زیرا وقتی ما اجزاءاین ترکیب را شکافتیم و صورت متشکل آنـرا ازهم باز نمودیم و بـه اصطلاح مشکلات شعر را حل کردیم و در یك سطر گفتیم که غرض شاعر چه بوده است ، دیگر چه‌چیز خواهد ماند که آنرا بتوان راز جاودانگی شعر شمرد. برای توضیح‌این مطلب‌باید گفت «دلتنگی»هاتمام گذشتهٔ «رؤیا»ست (همچنانکه «دریائی»ها تمامی حال او) واین شعر نیز از همان «دلتنگی»هاست که در آن شاعر به‌بیان گوشه‌ای از گذشتهٔ خود پرداخته است: «پرنده»ای که‌روی شاخه نشسته و کودك کـه در صدد است پرنده را باسنگ بزند» ، که در وهلهٔ اول باید گفت بیان چنین گوشه‌ای از دوران کودکی وقتی نه به عنوان وسیله، کـه بـه‌عنوان هدف، منظورنظر قرار گرفت، فی‌نفسه چیزی ارزشمند نخواهد بود؛ آنهم بخصوص درچشم شاعری که جز به نحوهٔ این بیان‌نمی‌اندیشد. به‌عبارت دیگر از این گوشه‌ها درزندگی کودکی همهٔ شاعران‌وجود داشته است، اما در شعرآنهاهرگز به‌صورتی مجرد وانتزاعی(آنچنان که درشعر «رؤیا»ست) بیان نشده است.

چشم‌انداز «رؤیا» دراین شعر درختی است که پرنده‌ای‌برروی آن نشسته‌است. باد می آید و شاخه وپرنده تکان می‌خورند. سنگ‌در دست کودك است و کودك دراندیشهٔ آنست که چگونه می‌شوددرحین وزش باد و جنبش شاخه پرنده را نشانه گرفت و زد. والسلام. مـا به

آخر شعر رسیدیم. اما در نظر بگیرید اگر قرار بود «فروغ» از چنین گوشه‌ای از زندگی کودکی، در شعر خود استفاده کند، حتماً پرنده را نشانه می گرفت و به تصادف می‌زد. پرنده با بال خونین پرواز می کرد و جائی که معلوم نیست کجاست می گریخت. به نظر من همین کافی است که هیچگاه شعر برای ما تمام‌نشود. چنانچه وقتی «فروغ» می گوید:

من از میان ریشه‌های درختان گوشتخوار می آیم
و مغز من هنوز
لبریز از صدای وحشت پروانه‌ایست که اورا
در دفتری به سنجاقی
مصلوب کرده بودند.

این هم یکی از گوشه‌های دوران کودکی است. و درحقیقت چندان تفاوتی با «پرنده وسنگ» در شعر پیش ندارد. آنچنان که اگر بنابود «رؤیا» به‌تصویر این گوشه‌از آن‌ایام می‌پرداخت، به‌اغلب‌احتمال تنها به بیان کیفیت سنجاقی که ازپروانه گذشته بود و فرم و نحوهٔ قرار گرفتن پروانه درمیان صفحات کاغذ بسنده می کرد؛ واز آن‌شعری مستقل می‌ساخت. به‌عبارت دیگر دایره‌ای پیرامون حرکت ذهنی‌خود می کشید. درست برخلاف «فروغ» که پیش از اینکه با توجه به آن تجربه،شعری مستقل بسازد یادایره‌ای به‌گردآن بکشد، از آن درشعری بلند استفاده می کرد. همچنان که در شعر «پنجره» استفاده کرده‌است. به‌بیان دیگر «فروغ» به‌استمداد از تصاویر، شعر را بطور کلی با آنچه مربوط به‌سرنوشت همیشگی آدم است باخون مرگ می آمیزد. اما برای «رؤیا» تنها یافتن آن فرم کافی است. فرمی که اگر اجزاء آن‌از هم شکافته نشود، دیگر چه‌چیزی در آن‌خواهد بود که به‌خاطر آن در

شعر توقف کرد. من این شعر را (از آنجا که «رؤیا» از همه مراحل پیشین گذشته تا به‌شکلی از اینگونه رسیده است) در مرحلهٔ چهارم (۲)=(y)+(x) قرارمی‌دهم. اما نه‌همهٔ شعرهای «رؤیا» را، بخصوص برخی از «دریائی‌ها» و برخی از «دلتنگی‌ها» را که الحق به زبان شعری ما از نقطه‌نظر شهامتهایی که شاعر در آن نشان داده، بسیار کمک کرده است.

اینجاست که باید گفت، هرنوع حرکت مشخص از پیش‌معلوم را در شعر نباید به عنوان فضای شعری کامل گرفت. به‌نظر من هرگاه حرکت ذهنی شاعر آغاز می‌شود، به راستی باید خود را از مسیری که حرکت‌می‌دهد به اعماق نیز فروببرد. حرکت در عمق. دراعماقی که تاآن زمان‌ناشناخته‌مانده است. آنهم باجستجوئی مداوم، با ذهنی تیز وبران، که آنچنان نیرویی از تجربه و بینش به همراه داشته باشد که حتی سنگ خارا را از هم بشکافد و در آن چیزی بیابد. اسباب تأسف است که باید اعتراف کرد، حتی بسیاری از شعرهای شاعران معروف‌امروز، فاقد این جستجوست. گویی اغلب‌آنان پیش‌ازسرودن شعر، دایره‌ای محیط به‌جائی که شعر درآن جریان دارد می کشند و خود را ممنوع می‌کنند که از این دایرهٔ از پیش «قرارداد» شده بگذرند.

از این میان بیشتر «فروغ فرخزاد» بود که در اغلب اشعارش این قراردادها را درهم کوفت. به بیان دیگر هرگز دایره‌ای به گرد چشم‌اندازهای خود نکشید. بلکه از جائی حرکت کرد که گویی آغاز خیابانی بی‌انتهاست. و حرکت حرکت طولی است حرکت برروی خطی که پراز چاههای عمیق است. که هرلحظه باید تا اعماق آن رفت و برگشت وهمچنان برروی خط به‌حرکت‌ادامه دادوبه‌همین

لحاظ است که در اینجا از «فروغ» یاد می‌شود.

۴

شعر واقعی، بردارندهٔ حجاب بیگانگی، درک متعالی از مفهوم زمان و عصیان بر ضد فسادی است که لازمهٔ سکون است و درحرکت نیست. شعر واقعی خود نفس حرکت است. و این از همان لحظه‌ای که شعر از سرچشمهٔ ذهن به حرکت آغاز می کند وهمچنان تا همیشه به‌حرکت‌خودادامه می‌دهد وهیچگاه‌به‌نقطهٔ توقف نمی‌رسد، پیداست. و این همه را در شعر «فروغ» می‌توان دید، شعری پیشگو، که‌نشانهٔ نهایت ادراك صمیمانه از انسان و اشیاست. گویی شاعر همواره در متن شعر خود در حرکت است. هرتکه‌ای ازوجود او همراه‌شاخه‌ای از این رود بزرگ به‌سوی ابدیت دریا جاری است. او به‌دریاخواهد پیوست ودیگر هرگز باز نخواهد گشت و ـ رود که همچنان همخون او از سرچشمه تا مصب، جاودانه ادامه خواهد داشت. و این همان حرکتی است که نمی‌توان دایره‌ای پیرامون آن کشید. زیرا شاعری که حرکت ذهن خود را مهار کرد، آنهم در نقطه‌ای از پیش معلوم و پاره‌های پراکندهٔ شعر را برروی صفحات کاغذ ریخت و به تنظیم آن پرداخت، به‌احتمال اغلب شاعری است که هنوز به‌آن انتظام ذهنی و قدرت شعری لازم نرسیده است . شاعری کـه روح را از عرقریزی بازداشت و در هنگام سرایش شعر احساس خستگـی کرد، احساس خستگی از آن‌نظر که خود را درچارچوبی گرفتار یافت که هیچ‌راه گریزی از آن ندید، به‌اغلب احتمال، شاعری است که هنوز درهوای بامدادی «رهایی» نفس‌نکشیده است.

شاعر واقعی باهرشعر خوداین دنیای کوچك را که‌گویی‌ظرفی

کوچکتر از مظروف روح بزرگ او بوده است، بزرگتر کرده، گویی تکه‌ای دیگر، راهی دیگر به‌آن افزوده است و این (از آنجا که «در حدود بینش، سیاره‌های نورانی می‌چرخد») کار همه کس نیست. تنها کار آن کس است که وقتی می‌داند، نفس «مرداب جای تخم ریزی حشرات فساد است» تمام وجود خود را برای گریختن از این تنگی، به‌عرق‌ریزی وامی‌دارد. کاری که جز بانیروی هنر، امکان نخواهد داشت. چرا که وقتی از «حقیرترین ذره‌ها آفتاب به‌دنیا می‌آید» می‌توان درشعر به مقام «الوهیت» رسید.

از این روست که در آن هنگام که «فروغ» از «توقف در سرزمین قدکوتاهان» می‌گوید، این نیز نوعی احساس همان تنگی است که باید برای نجات از آن به‌فکر «نیروی پیوستن بود و به شعور نور ریخت». واین، نهایت شعور انسانی است که می‌دانست: «اگر درمیان جامه‌های عروسی پوسیده است، همواره تاج عشق به‌سرداشته‌است». واین واقعیت زمان ماست. واقعیت بربادرفتگی وانهدام تمام ارزشهای انسانی، بیان کننده تخیلات و تجسمات انسانهای تنها، اسیروازهم بیگانه‌ای که دیگر هرگز به طبیعت اولیه نخواهند پیوست:
انگار در مسیری از تجسم پرواز بود که یکروز آن پرنده نمایان شد
انگار در خطوط سبز تخیل بودند.
آن برگهای تازه که درشهوت نسیم نفس می‌زدند.

و این درك همان ویرانی است که حتی ماهیت اشیاء را عوض می‌کند و ستاره‌ها را مقوایی می‌بیند، و درعین حال عزیز. زیرا که بیننده در نهایت ادراك صمیمانه از اشیاست و هرگز از واقعیت زمان امروز نگریخته است. دیگر برای او، «پوسیدن آسیابهای بادی، طبیعی است» و چون طبیعی است، پس اصل این است که ماهیت انسانی

خود را گم نکند وهمچنان خود را انسان نگهدارد و «خوشه‌های نارس گندم را بـه زیرپستان بگیرد و شیر دهد.» واین قدرت از آن انسانـی است که تمام نیروی خود را برای نگهداشت عشق به‌کار می‌برد. که حقیقت عشق هم به‌اعتبار وجود اوست. انسانی که خود «سپر»می‌شود و نمی گذارد که به «عشق» زخم وارد شود . زیرا نابودی خود را در نابودی عشق دیده است :

و زخم‌های من همه از عشق است
از عشق عشق
من این جزیرهٔ سرگردان را
از انقلاب اقیانوس
و انفجار کوه گذرداده‌ام

و پیداست که در این سفر دشوار ، انسانی کـه چنین از عشق حمایت می کندخود تکه تکه می‌شود. ودرحقیقت به‌راز این‌سرنوشت از همان ابتدا آگاه است . ونه او، که «تمام لحظه‌هـای سعادت» نیز می‌دانند که پایان چنان سفر دشوار، رسیدن به‌نهایت ویرانی است. و اینهمه هیچ نیست مگر جبر گریز از سکون . جبر حرکت مـدام. و نه‌حتی در دنیای خارج که در شعر. همچنان که تمام «تنها صداست که می‌ماند» حرکت است. عصیانی است برضد توقف. و نه‌در آن، که‌در «ایمان‌بیاوریم...». حرکتی که هرگز نمی‌شود به آن فرمان ایست‌داد. حرکت به‌طرف مرگ. حرکت همگام بازمان که سرپیچی از آن‌امکان نخواهد داشت. زیرا شاعر به‌سرنوشت این حرکت آگـاه است. و هرشاعری وقتی به سرنوشت این حرکت آگاه بود، پیامبر می‌شود و حتی مرگش راپیشگوئی می کند و می‌داند که‌از آن نمی‌توان گریخت و این «گریز» را نه تنها از مرگ که واقعیتی است محتوم، بل درهیچ

زمینهٔ دیگر نیز در شعر او نمی‌توان دید . و اگر گهگاه دیده می‌شود نه گریز، که رجعتی است به آنجا که می‌شناسد و تجربه کرده است. به‌دوران کودکی. دوره‌ای که «بی‌چراغ هم می‌شود راه رفت» . چرا که « ماه، مادهٔ مهربان همیشه در آنجاست». اما نه در سنین سی‌سالگی و بعد، که به‌راستی در این دوران چگونه می‌شود ، ماه را اینگونه حس کرد. آنهم در زمانی که «مرگ ماه، در قتل‌عام گلهاست.» و این آگاهی ناشی از کجاست؟. مگر نه از آن روست که در هرصورت برای او جز واقعیت چیزی مطرح نیست. و اکنون واقعیت اینست که «فضای بعداز طلوع، شیمیائی»است و نه بهشتی. آنسان که‌دیگران تصور می کنند . چرا که سالهاست دانسته است در زمانی زندگی می کنند که «افق، عمودی است» و «حرکت، فواره‌وار». حرکت تا نقطه‌ای که زمین درآنجا به‌تکرار می‌رسد. بیان کوچك شدن بسیار زیاد زمین به‌اعتبار فواصل دورعلمی و قرارگرفتن آن در کنار کرات دیگر: آنهم زمینی که از نظر او هیچگاه (حتی در شدیدترین فعالیت‌های ذهنی) فراموش نمی‌شود که کره‌ای معلق در فضاست. بنابراین وقتی می گوید:

یك پنجره برای دیدن
یك پنجره برای شنیدن
یك پنجره که مثل حلقهٔ چاهی
در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد
وباز می‌شود به‌سوی وسعت این مهربانی مکرر آبی‌رنگ.

آیا این کلمهٔ «مکرر» نیست که این حقیقت را به ما می گوید؟. وآیا با این همه این سئوال را پیش نمی‌آورد که: چرا «فروغ» آن کلمه را دراین سطر به‌کار برده است. و مگر نه‌اینکه: «به‌سوی‌وسعت

این مهربانی ... آبی رنگ» زیباتر، موجزتر و کاملتر به‌نظر می آید؟. اما نه، چراکه وقتی شاعر از ایـن نقطهٔ زمین، حلقهٔ چاهی تـا اعماق می گشاید (از آنجا که کره‌ای معلق در فضاست) درحقیقت نهایت آن، نقطهٔ دیگر زمین خواهد بود. آن سوی چاه که پنجره‌ای دیگر است ودیگربار به‌سوی وسعت این مهربانی، اما«مکرر»آبی‌رنگ بازخواهد شد. کلمه‌ای که اگر استعمال آنرا بـه‌علت این استنباط نیز نگیریم، بازهم رسایی و تناسب عجیب خود را خواهد داشت.

اینجاست که یکبار دیگر ارزش کلمه و راز شناسایی ومعرفت از آن مطرح می‌شود. معرفتی کـه گاه دراستعمال یك کلمه «مکرر» چنان نشان آن را مـی‌توان دریافت کـه هرگز در به‌کاربردن صفات متعددی که در یك مصراع آورده شده است، نمی‌توان سراغ گرفت. وچه خوب گفته شده است که:«واژهٔ زائد یـا صفتی که چیزی بیان نمی کندبکارمبر از بکاربردن تعابیری مانند « سرزمینهای تیرهٔ آرامش» برحذرباش. چراکه تصویر را گنگ مـی کند ومجرد و محسوس را بهم می آمیزد. این‌کار ناشی از عدم آگاهی شاعر است، براین نکته که شیئی طبیعی خود تا اندازه‌ای گویاست.»

بنابراین توضیح می‌توان گفت: شعرهایی کـه کلمات زائد و تصویرهای گنگ درآنها زیاد دیده می‌شود،از دوحال خارج نیستند. یا نشان می‌دهند که نویسندگانشان با کلمه یکـی نشده‌اند و زندگی نکرده‌اند یا برآن بوده‌اند که جمله بسازند و به‌منطق نثر روی‌آورند. زیرا:«حقیقت آن است که شاعر به یکباره از زبـان به‌عنوان وسیله دوری گزیده ویکباره برای همیشه شیوهٔ شاعرانه را اختیار کرده‌است.

۱ـ ازراپاوند ـ اندیشه و هنر ـ سال ۴۹ ـ شماره (۶)

یعنی شیوه‌ای که کلمات را به‌عنوان شیئی تلقی مـی کنند، نه به‌عنوان «نشانه». اینان تصور می کنند کـه شاعر جمله مـی‌سازد، این‌ظاهر امر است، شاعر جمله نمی‌سازد ، بلکه شیئی مـی‌آفریند . کلمات شیئی شده‌براثر تداعی‌سحر آمیزتناسب و عدم تناسب با هم جمع می‌شوند. همچنان که‌رنگها وصداها همدیگر را جذب‌و دفع می کنند، همدیگر را می‌سوزانند و اجتماع آنها «واحد شعری» را که همان جمله‌شیئی شده است به وجود مـی‌آورد.»[۱] و این را بیش از همه در شعرهای «فروغ» می‌توان دید. زیرا او اغلب نه باکلمه روبرو شده است برای اینکه جمله درست کند ونه جمله ساخته است برای اینکه شعر بسازد. آنچنان که‌وقتی می گوید:

از لحظه‌ای که بچه‌ها توانستند
برروی تخته حرف «سنگ» را بنویسند
و سارهای سراسیمه از درخت کهنسال پرزدند

واژهٔ سنگ را نه به‌صورت «کلمه» که به صورت «شیئی»نشان داده است وتا چه پایه طبیعی، که در حقیقت این کودکانـند که کلمهٔ « سنگ » را می بینند، لیکن متوجه حجاب کلمه نمی‌شوند. آنچنان که گویی به مجرد نوشتن کلمهٔ « سنگ » است کـه سارهـا از درخت می‌پرند. «فروغ» در اینجا مستقیماً بـا «شیئی» روبروشده است. زیرا او شاعر است. و «کسی که سخن می گوید درآن سوی کلمات است و شاعر در این‌سو، کلمات برای متکلم اهلی و رامند و بـرای شاعر وحشی و خـودرو ، کلمات از نظر متکلم قراردادهـایی سودمند و افزارهایی مستعملند کـه کم کم سائیده می‌شوند، و چون دیگر به‌کار

۱ـ سارتر وادبیات ـ جنگ اصفهان ـ شماره سوم ـ ص ۲۲

نیایند می‌توان به‌دورشان افکند. در نظر شاعر کلمات، اشیاء طبیعی‌اند که مانند علف و درخت به‌حکم طبیعت روی زمین می‌رویند و می‌بالند.»
ویا مثل انسان و حیوان گوشت و پوست پیدا می کنند. می‌توان آنها را در دامن خود خواباند و می‌توان در دامنشان خوابید. می‌توان روی پوستشان دست کشید و هرچند نامحسوس لمسشان کرد. همچنان که «فروغ» با «شب» کرده است:

به ایوان می‌روم و انگشتانم را
بر پوست کشیدهٔ شب می کشم

گویی که ناگهان از چارچوب کلمات به بیرون پریده و از زبان تجاوز کرده است. و این را در بسیاری از پاره‌های شعر او می‌توان دید.

بنابراین شاعری که چنین مرتبه‌ای از تربیت ذهنی یافت و چنین با روح زمان درآمیخت و همواره کوشید تا مگر شعرش راهی به «رهایی» یابد، اگر ناگهان دریك لحظه (وقتی که شبانگاه در اطاقش تنها نشسته است) دلش گرفت، اصولا از آن دسته شاعران نیست که بتواند همانجا بنشیند و به‌آهی و ناله‌ای بسنده کند و برای اینکه‌شعری ساخته باشد، شعری بسازد. بل‌وقتی ناگهان باخود زمزمه می کند:

دلم گرفته است
دلم گرفته است

حس می کند که تمام روح او تکان خورد و به‌لرزه درآمد. پس حرکت آغاز می‌شود. چرا که چاره‌ای نیست. باید خود را از این «لحظه» کند و از اطاق بیرون پرید. به ایوان، به‌شب. اما او شاعری

۱ــ «سارتر وادبیات ص ۱۸ ــ جنگ اصفهان ــ ش سوم

نیست که بخواهد بگوید شب است تاریك است ، خفقان است، چکار بکنم، چکار نکنم، واز آنجاکه پایان شب سیه سفید است وبرای اینکه شعری گفته باشد، سرانجام گریزی هم به‌صبح بزند و تمام . بلکه او می‌خواهد با «شب» رابطه برقرار کند و می‌داندکه:

چراغ‌های رابطه تاریکند
چراغ‌های رابطه تاریکند

زیرا تنها شب است که در پیرامـون اوست. و نه کلمهٔ «شب»، که وقتی می گوید:

به ایوان می‌روم و انگشتانم را
برپوست کشیدهٔ شب می کشم

در حقیقت از مجموع کلمات «شب» «پوست» «کشیده» و ... جمله‌ای را به‌صورت «شیئی» درآورده است. چراکه او شاعر استو در چشم هرشاعر واقعی، کلمات نه به صورت کلمات، کـه به هیئت اشیاءاند درست مصداق نظری کـه «سارتر» در خصوص تابلویی از «تنتورهٔ»نقاش ارائه داده است: «این شکاف زرد آسمان راکه برفراز «جلجتا»ست، «تنتوره» برنگزیده است تـا اضطراب وخلجان را بیان کند یاحتی برانگیزد، این شکاف خود اضطراب است و درعین حال آسمان زرد است واین نه‌بدان معناست که «آسمان اضطراب» باشد یا «آسمان مضطرب»،بلکه اضطرابی است که به‌صورت «شیئی»درآمده وشکل‌شکاف زردآسمان گرفته است.»[1]چنین است که باید گفت‌کاری که «فروغ» دراین دوسطر بامشتی ازکلمات کرده، کم یا بیش‌مصداق نظر «سارتر» است. زیرا وقتی در دنبالهٔ آن چهار سطر می گوید:

۱ ـ «سارتر و ادبیات» جنگ اصفهان ـ شماره سوم ـ ص ۱۵

به ایوان می‌روم و انگشتانم را
برپوست کشیدهٔ شب می‌کشم

درحقیقت این مفهوم همان سطر آغاز شعر است (= دلم گرفته) که اینچنین به‌هیئتی محسوس و ملموس و طبیعی تبدیل یافته و به‌صورت جمله‌ای شیئی شده درآمده است. آن چنان که گویی شاعر برای اولین‌بار است که با این «شیئی» روبرو می‌شود. و این حقیقتی است که هرشاعر واقعی شیئی را (کلمات شیئی شده را) برای نخستین‌بار است که می‌بیند. زیرا همیشه آن‌چنان عمیق به‌شیئی می‌نگرد که به‌نظر می‌رسد بی‌واسطهٔ نام (کلمه و نشانه) می‌خواهد آن شیئی را بشناسد و با آن رابطه برقرار کند.[1] و پیداست که هیچ رابطه‌ای محسوس‌تر از رابطه‌ای نیست که با انگشتان دست ایجاد می‌شود. اینستکه وقتی انگشتان را روی پوست کشیدهٔ شب می‌کشد شاید بدان امید است که جرقه‌ای ایجاد شود. امـا نمی‌شود. و به‌همین لحاظ است که در دنبالهٔ آن می‌گوید: «چراغهای رابطه تاریکند» آنهم دوبار. چرا که درآغاز شعرهم دوبار گفته بود: دلم گرفته است.» وچون از دست کشیدن برروی پوست شب جرقه‌ای نمی‌جهد، روشن است که شعر در ذهن او چگونه شکل خواهد گرفت وادامه خواهد یافت:

کسی مرا به‌آفتاب
معرفی نخواهد کرد

۱ـ درنظر آورید آخرین پلان «زندگی شیرین» «فلینی» را، صحنه‌ای که آن هیئت عجیب وغریب‌را از دریا صید کرده‌بودند ـ هیئتی که چون برای اولین‌بار با آن روبرو می‌شدند از حجاب کلمه «عریان» بود وچون عریان و بی«نام» بود ایجاد وحشت می‌کرد.

چرا کـه شب منطقاً جز وسیلهٔ ارتبـاط بـا آفتاب نیست. و منطقاًهر وسیلهٔ ارتباطی، رابطهٔ بین دو قطب است. قطب اول که شاعراست و لاجرم همهٔ‌عرق‌ریزی‌اش‌را برای‌حصول‌ارتباط انجام‌داد و قطب دیگر که هیچ فعالیتی نداشت، زیرا با آن قطب بیگانه بود،پس منطقاً کلمهٔ «معرفی» مناسب‌ترین کلمه‌ای بود کـه می‌بایست بـه‌کار می‌رفت چراکه بکاربردن‌آن کلمه، مستلزم حضور شیئی ثالثی است: «کسی» که به‌وسیلهٔ او به‌آفتاب «معرفی» شود، تا ازاین به بعد بتواند در هرلحظه‌ای از شب با آفتاب رابطه برقرار کند. و توجه کنید این ارتباط (تشکل)دقیق را تصنعاً انجام نداده (آنچنان که اغلب برروی کاغذ انجام می‌دهند) بلکه آنقدر تربیت ذهنی حاصل کرده است که تمام کلمات در ذهن او خود می‌دانند کـه کدام کلمهٔ دیگر را جذب کنند. اینست معنی زندگـی باکلمات. زندگـی در دنیای اشیایی که همگان جان گرفته‌اند وخون پیدا کرده‌اند. پس اگـر در دنبالهٔ شعر ادامه می‌دهد:

کسی مرا به میهمانی گنجشگ‌ها نخواهد برد

این همان «کس» است کـه چون شاعر از «شب» ناامید شد، خواست تااو را به‌کمك طلبد. چراکه شاعر دراین لحظه، هیچ‌فکری جز «رهـایی» ازاین لحظه را نداشت. بنابراین میهمانـی گنجشگها، همان حرکتی است‌که با دمیدن‌آفتاب آغاز می‌شود. گنجشگهایی که آزادند و میهمانی آنهاکه درحقیقت نفس‌کشیدن در هوای «آزادی» و «رهایی» است. سطری که هم خواننده‌وهم شاعررا‌ناگهان از فضای شبانه و تاریك شعردر فضای بامدادی پرندگان به پرواز درمی‌آورد. تاآنجاکه گویی آن‌هردو ازاین به‌بعد نه‌پرنده که خود نفس«پرواز»ند. «پرواز»ی که دراین شعر (از آنجاکـه شاعر هیچ ارتباطی نتوانست برقرارکند) سرانجام به‌لحظهٔ توقف خواهد رسید، همان لحظه‌ای کا

قبل از ورود در فضای شعر بـرای شاعر وجـود داشت. خواست از آنجا نجات یابد به‌بیرون پرید. خواست به‌وسیلهٔ «شب» رابطه‌ایجاد کند، ممکن نشد. خواست بوسیلهٔ «کسی» که او را به آفتاب معرفی کند، بی‌نتیجه ماند. پس آخرین دوسطر منطقی شعر همین است و نه جز این که:

پرواز را به خاطر بسپار
پرنده مردنی است

اینست تشکل واقعی و طبیعی. تشکلی که نتیجهٔ یك نظام‌فکری و شعری متشکل در ذهن است و نه پیوستن تکه‌های پراکنده بر روی کاغذ که همان تشکل تحمیلی وتصنعی است. تشکلی که چون باکمال استشعار و در جلو چشم انجام می‌گیرد، روابط آن نیز مشخص است و مشمول فرمول $x+y=۲$.درست برخلاف تشکلی کـه قبلا بدان اشاره رفت. و از آنجا که در ذهن صورت مـی‌بست، روابط آن نیز اغلب نامشخص و قـابل تفاسیر گوناگون مـی‌نمود و ناچـار مشمول فرمول $x+y=a$ که در حقیقت نمونهٔ والای آن همان بود کـه در شعر «فروغ» دیدیم. تشکلی که نه محاط در دایره‌ای از پیش معلوم که زائیدهٔ همان حرکتی است که به اشاره گذشت . حرکت از نقطه‌ای برخطی که چون رهگذار آن دارندهٔ ایـن نظام فکری است، خود به خود به‌اجزاء شعر شکل می‌دهد. همچنان که«فروغ» شکل داده‌است. ودرحقیقت درحین حرکت‌است که می‌توان به کشف‌رسید.وهر کشف وسیع‌تر کردن و روشن کردن دنیاست دنیای تنگ وتاریك. آن فضایی که تا به‌حال نبوده‌وچون نبوده است، تا مدتها آشنا ومأنوس‌نمی‌تواند بود. همچنانکه «تولد دیگر» « فـروغ » و شعرهـای بعدش. بنابراین شاعری که کشف می کند وپرده از تاریکی «شب» برمی‌دارد،پیداست

که‌آنچه مردم به‌آن عادت دارند عرضه نمی‌کند، بل مـی‌کوشد که عادت آنان را بشکند. همان‌کـه «الیوت» برای اولین‌بـار بدان اشاره کرد: «اگرشاعری شنوندگان زیاد در مدتی کوتاه به‌دست آورد، این وضعیت قابل سوء ظن است. زیرا مردم آنچه را که قبلا به‌آن‌عادت کرده‌اند، عرضه کرده است. آنچه را کـه آنان پیش ازاین ازنسل‌های گذشته گرفته‌اند» کاری که‌بسیاری از شاعران امروز (وبیشترسابقه داران) می‌کنند. و این اگر باآگاهی قبلی باشد، خود خیانتی است. چراکه مردم را درسطحی که همیشه بوده‌اند نگهداشته است.

از نشان دادن.....[1]

مقالهٔ حاضر صرفاً بحثی است دربارهٔ شعر بر مبنای مختصهٔ ویژه‌ای در شعر «امید» و نه همهٔ مختصات شعر او.

شعرهای «آخرشاهنامه» و بیشتر «از این اوستا» مجموعاً دو نوع فضا دارد. نخست شعرهایی با جوهر شعری بیشتر با تمام امکانات خلق واقعی شعر. مانند «سبز» «غزل۳» «بازگشت‌زاغان» «آواز چگور» و دوم شعرهـای قصیده‌وار و روایی، کـه اغلب برای استفاده از امکانات و بهره‌وری ازاساطیر و افسانـه‌های ایرانی و انطباق و تلفیق آنها بـا خصوصیات زمانهٔ ماست. مانند «قصهٔ شهر سنگستان» «مرد و مرکب» و... شعرهایی کـه غالباً توصیفی و «نشان‌دادنی» است. و چون عرصهٔ فراخی بـرای ابراز تسلط و اقتدار درکلمه و کلام بوده، کم یـا بیش از خط شعر به مفهوم واقعی آن جدا افتاده و حالتی خاص به‌خودگرفته است...

به غیر از آن دسته از شعرهای «امید» که در مرز میان «عینیت»

۱ــ این مقاله با نام «ازنشان دادن تا شعر» نخست در مجلهٔ «فرهنگ وزندگی» ش ۲ سال ۱۳۴۹ (ص ۱۳۷) به‌چاپ رسیده است.

و «ذهنیت» شکل گرفته، مثل «سبز»، فضایی که شعر «امید» محیط به آن است فضایی است انحصاری که از ابتدا تا امروز حفظ شده است و آن را می‌توان «نشان‌دادنی»[1]ترین فضای شعر معاصر دانست. زیرا «امید» در این نوع شعرهایش، صاحب نگاهی است که نه حرکت به عمق، که حرکتی چندجانبه در سطح دارد. او از ابتدا نگاهش را به گـردش در پیرامون خود (در پیرامون آنچه در سطح چشم‌انـدازها می‌گذرد) عادت داده و به‌عبارت دیگر کمتر نگاه عمودی داشته‌است. چنین است که شیوهٔ نگاه او ولاجرم آن شعرهایی که حاصل این نگاه خاص اوست، از زمرهٔ نزدیکترین شعرها به هنرهای نمایشی و بویژه سینماست.

نخست: سینمای محض. در اینجااز قطعهٔ« کتیبه» می‌تـوان‌سخن گفت. نمایشی که «امید»در این شعر بوسیلهٔ « کلمات»عرضه کرده‌است، در حقیقت کار کارگردان متبحر وصاحب‌فکری است که‌می‌تواند به‌زبان سینما، حتی‌الامکان تمام مقصود او را به‌زبان«تصویر» و بی یك کلمه «حرف»بیان کند. و این نحوهٔ بیان از آغازشعر، که نمایش«زنجیریان» واضطراب و امیدآنان است، و حتی شب که «شط جلیل» روشنی‌است و بعدکه بحران حرکتها و نفسهاست، تا رسیدن به‌انتهای شعر، به آن طرف سنگ‌ و باز شب کـه «شط علیل» و تـاریکی می‌شود، همچنان حفظ شده است.

دوم: سینما با یك راوی ـ کاری که فروغ فرخزاد با«جذامخانه»

[1] ـ غرض از «نشان دادن» همان عینیتی است که «امید» در مقالهٔ «عینیت و ذهنیت» (شماره ۲ ـ مجلهٔ آرش ـ ویژهٔ نیما) بجای مفهوم «عیان» در مقابل ذهنیت (=خبر) به‌کار برده، وبه‌هرحال منظور او«نشان دادنی» است که نخستین بار در شعر «نیما» چهره نموده است.

کـرد (خانه سیاه است) در این قسمت می‌توان شعر «مرد و مرکب» را مثال آورد. آنچنان که راوی چند سطر آغازشعر را بیان می‌کند:

گفت راوی راه از آیند و روند آسود
گردها خوابید
روز رفت و شب فراز آمد
گوهر آجین کبود پیرباز آمد

و بعد، که «مرکب» آماده می‌شود و «مرد» حرکت را آغاز می‌کند. و این آغاز بیان نمایشی است:

مرد مردان مرد
که به خود جنبید و گرد از شانه‌ها افشاند
چشم برداراند و طرف سبلتان جنباند

تا بعد که:

گفت راوی، خلوت آرام خامش بود
می‌نجنبید آب از آب، آنسان که برگ از بـرگ هیچ ازهیچ

که توصیفات، تماماً «نشان‌دادنی» است. و بنا براین به‌همان‌شیوه، از آغازحرکت تا افتادن در «درۀرسوائی»[1] را می‌توان به‌یاری‌حرکت دوربین و با ضبط‌تصویرها، به نمایش درآورد. و تنها آن استفاده‌ای را که «امید» از بیت «فردوسی» کرده است[2]:

خسته شد حرفش که ناگاهان زمین شد شش

۱ــ «درۀ رسوایی» تعبیر من است از ترکیب زیبا و بسیار مناسب «...گندم» در اواخر شعر، یعنی تشبیه شکاف گندم به«مضافی» که «اخوان» به‌کار برده است• که فقط با کلمه و به‌زبان شعر می‌توان بیانش‌کرد و نه به‌زبان هیچ هنر دیگری.

۲ــ ز سم ستوران در این پهنه‌دشت
زمین شد شش و آسمان گشت هشت

و آسمان شد هشت...

در ضمن نشان دادن حرکت تاخت و تـاز «مرد» کـه هر لحظه بیشتر گرد و غبار بر می‌انگیزد، همچنان به عهدهٔ راوی گذاشت.

سوم: شعرهـای نیمه‌نمایشی، در اینجا می‌توان از «پیونـدهـا و باغ» سخن گفت. شعری که جز در مورد دوبند نفرینگونهٔ شعر:

به‌عزای عاجلت ای بی نجابت باغ
بعداز آن که رفته‌باشی جاودان برباد
هرچه هرجا ابر خشم از اشك نفرت باد آبستن
همچو ابرحسرت خاموشبار من
ای درختان عقیم ریشه‌تان در خاکهای هرزگی مستور
یك جوانه‌ی ارجمند از هیچ جاتان رست نتواند
ای گروهی برگ چرکین تار چرکین پود
یادگار خشکسالیهای گردآلود
هیچ بارانی شما را شست نتواند

همچنان «نشان‌دادنی» است و قابل ضبط با دوربین. و شاید به همین لحاظ است (چون تمام شعر بـا بیان نمایشی و سینمائی است) کـه دو بند فوق‌الذکر زائد بـه‌نظر می‌رسد. و این اصولاً یکی از مختصات کار «امید» است که اغلب در میان یـا آخر یك شعر، ناگهان از بیانی تصویری به بیانی روایی می‌پردازد یا از زبانی نرم به زبانی قصیده‌ای روی می کند، یا به قصد توجیه یا توضیح شعر، سطرها یا بندهایی به شعر می‌افزاید. چنانچه مثلاً در شعر زیبای « باز گشت زاغـان »، ناگهان با افزودن دوبند زائد در وسط شعر به فضای کلی شعر، زیـان رسانده است.

این بیان نمایشی، گاه تماماً وگاه بیش یا کم‌در بیشتر شعرهای

«امید» و به خصوص شعرهایی که حالت زمزمگی و تغزل ندارد و بیشتر از ساختمانی داستانی و روایی برخوردار است، وجود دارد. می‌توان گفت او تنهاشاعری است که مصراً و مؤکداً این راه را دنبال کرده است، چرا که در این نوع شعرها، حرکت نگاه شاعر طولی و عرضی است. و شعر در حقیقت حاصل ترکیب تصاویری است که در این دو خط (طولی و عرضی) به وجود آمده است. و اگر چنین نبود، امکان نداشت که آنرا با سینما انطباق داد.

اما ممکن است گفته شود که مثلاً بعضی از شعرهای «شاملو» (و گاه برخی از شعرهای دیگران) نیز همین خصوصیات را داراست و بخصوص همین بیان تصویری نمایشی را دارد. و مثلاً به شعر «مرگ ناصری» اشاره شود، که باید گفت: درست است که این شعر به ظاهر دارای چنین بیانی است، اما «شاملو» تنها به نگاه عرضی و طولی اکتفا نکرده، چرا که از اشاره به ذهنیات مسیح و حالات روحی او نیز در لحظات صعود به «جلجتا» غافل نشده است:

از رحمی که در جان خویش یافت
سبک شد
و چونان قوئی مغرور
در زلالی خویشتن نگریست

و در حقیقت با آوردن همین بندکاری کرده است که از حد بیان سینمائی در گذرد. و به عبارت دیگر جز از نگاه طولی و عرضی، به عمق (حرکت در درون انسان) نیز عنایت کند[1].

۱ــ شاید گفته شود همین جا نیز اگر کارگردانی بزرگ باشد، می‌تواند مثلا با آوردن تصویر بزرگ چهرهٔ عیسی بر روی پرده و لاجرم با طرز نگاه یا حالت
←

برای روشن شدن مطلب می‌توان به‌این بند از یکی از شعرهای اخیر «شاملو» با نام «تمثیل» توجه کرد:

در یکی فریاد زیستن
(پرواز عصیانی فواره‌ای
که خلاصی‌اش از خاك،
نیست
و رهایی را تجربه‌ای می کند

که در ابتدا به نظر مـی‌رسد شعری کاملاً «نشان دادنی» است. زیـرا مصالح تصویری آن جز فواره‌ای و صدای فورانی و ریختن آبی بر خاك، چیزی نیست. اما در اینجا این سئوال پیش می آید که آیا دوربین نیز این قدرت‌را دارد که با همین مصالح، درست همان مفهومی را که شاعر القاء کرده است، القاء کند؟ بـه عبارت دیگر آیا تماشاگر فیلم می‌تواند عیناً آن مفهومی را که مورد نظر شاعر بوده است دریابد؟ آنهم مفهوم فواره‌یی کـه خلاصی‌اش از خاك نیست و در حقیقت در حین فوران، گویی صرفاً برای رهایی است که کوشش می کند: کنده شدن از خاك و سرانجام اینکه پرواز فـواره، پروازی عصیانی است و زندگی او ناگزیر در فریاد اوست که می گذرد.

در هر صورت می‌توان گفت فرق این شعر بـا «کتیبه» در این خلاصه می‌شود که: اگر چه هر دو شعر، مصالحی «نشان دادنی» دارند لیکن مفهوم شعر «امید» درست آنچنان کـه در شعر ارائـه شده، بـه

←
چهره یا نحوهٔ ترکیب نور و سایه، حالت خاص او را نشان دهد. و حتی برای القاء منظور، از حرکت قوئی بر آب و به تناوب، در تقابل با حرکت عیسی بر تپه نیز استفاده‌کند، (اگرچه این خود بیانی کهنه است و از بیان پیشرفته شعر به مراتب عقب مانده‌تر) ولی درهرحال استفادهٔ خاص شاملو ازاین تصویر، موجب شده است که از حد بیان سینمائی درگذرد.

تماشاگر فیلم القاء می‌شود در صورتی که شعر «شاملو» اگر هم به زبان سینما بازگردانده شود، تازه رسانندهٔ آن مفهومی نخواهد بود که در حین خواندن شعر از ذهن خواننده گذشته است. مگر اینکه زمینهٔ ذهنی آن از قبل فراهم شده باشد. آنهم بخصوص استفاده از «فواره» که مفهومی نمادین یافته است.

بنابراین از آنجا که نوشتن شعرهایی آنچنان (مرد و مرکب و کتیبه) و با چنان استخوانبندی محکمی در فضای انحصاری «امید» کاری است دشوار، این شعرها را درفضای مشخص خود، باید نشانهٔ نهایت استادی او دانست و به‌خصوص دراین راه او را شاعری صاحب سبك و منحصر به‌فرد و باتوجه به آن فضای ویژه، یگانه محسوب داشت. چرا که کار او دراین زمینهٔ خاص، همواره بااستشعار کامل صورت گرفته است.

اکنون این پرسش پیش می آید که آیا می‌توان این شعرها را به‌مفهوم واقعی شعر خواند، باید گفت: اگرچه امتیازات این‌نوع اشعار «امید» نیز کم نیست، (فی‌المثل امتیاز «استخوانبندی» آنها که‌در حقیقت دارندهٔ آنچنان‌استحکامی است که مسلماً ضمانت‌دیرپائی و دیرمانی آنها را خواهدکرد ونیز امتیاز «سندیت» آن برای زمانه‌ای خاص دریك مقیاس میهنی، که حتماً غیرقابل انکار است) باید اذعان کردکه دریك مقیاس شعری (باتوجه به تعریف ماهوی شعر) برخی از شعرهایش فاقد آن جوهر لازم شعری هستند که بتوانند درحکم آبی برای تیغ فریاد همیشهٔ او شوند. آنچنان که دل زمانها را بشکافد. فریادی بی‌تابانه که چون ازجوهر شعری آب نخورده، اغلب ازگلوی نثر برمی‌خیزد. نثری‌موزون واستوار. فریادی که‌هرچه بلندتر شده، بیشتر از جوهر شعری‌اش کاسته شده است. وهرچه خواسته است به‌فواصل

دورتر برسد وازمرزمیهنی‌خاص‌خودتجاوز کند،بیشتر ازمرزشعرفاصله گرفته است. آنچنان که به مجرد گریز از فضای میهنی خاص خود (باتوجه به‌میزان جوهر شعریش) نتوانسته است شعری موفق (حتی به‌کمك‌استواری‌زبان)از آب در بیاورد.فی‌المثل درشعر «آخرشاهنامه» چون بر آن بوده است تا از فضای میهنی شعر خود پای فراتر نهد، صرفنظر از تصویرهای طنز گونه‌ای که در بعضی از بندهای این شعر دارد:

... کاندر آن بافضلهٔ موهوم مرغ دورپروازی
چار رکن هفت اقلیم خدا را در زمانی برمی‌آشوبند

اصولا موفق نیست. یعنی پیداست که شعر، خون شعری‌ندارد. مثل اینکه هیچ نوع حالت شعر محض، درلحظات سرایش آن وجود نداشته است. درصورتی که در شعر «میراث» به‌نظر می‌رسد که شاعر در فضای ایرانی شعر غرق شده است. و چنین پیدا که هیچکس این فضا را درحد او نشناخته است.

ونیز باید اقرار کرد که اغلب این شعرها، چون درعمق حرکت نمی‌کند (والبته نه بدین معنی که «امید» عمیق نیست، زیرا آن نوع شیوهٔ «نشان‌دادنی» را تعمداً برای خود بر گزیده است) آنچه مسلم است، دوام آن در اذهان آیندگان چندان دیر نخواهد پائید. ومگر نه اینکه هرچه زمان بگذرد، انسان بیشتر به خود خواهد پرداخت و به عمق وژرفای‌هرچیز وهرمفهوم بیشترتوجه‌خواهدداشت. اماچراچنین اظهارنظری می‌شود وآنرا چگونه و برمبنای چه دلائلی می‌توان به شعر «نشان‌دادنی» «امید» ارتباط داد، باید گفت به‌دودلیل:

یك ـ شناخت روح انسان.

یعنی جهتی که تمام هنرهای امروز مشتر کا در آن گام می‌زنند.

شاید برای مقابلهٔ باعلم که باجهان بیرون سروکار دارد. یا شاید بدین لحاظ که در میان همهٔ مسائل، تنها مسئلهٔ انسان است کـه همچنان به صورت «مسئله» مـانده است وهنرمندان بیشتر درصدد شکافتن ذهن و شناخت ذهنیت پیچیدهٔ او هستند.

دو ـ گریز هنرها از یکدیگر

بدین معنی که اگـر هنری زبان هنری دیگر را به خود نزدیك دید به زبانی روی خواهد کرد که از عهدهٔ زبان و بیان آن هنرمتجاوز برنیاید. چنین است: گریز نقاشی از عکاسی، گریز رمـان از سینما و به‌همین ترتیب، نزدیك شدن رمان به‌شعر. زیرا داستان امروز که‌اغلب در ذهنیات انسان نفوذ می کند، طبعاً از سینما می گریزد وسینما نیز به تبع، «ذهنی» می‌شود و چـون همهٔاین هنرها درحقیقت روی به شعر دارند، شعر نیز همان سرعت گریز را می گیرد تـا همچنان فاصله‌اش بارمـان و داستان و سینما و نمایش محفوظ بماند. ولـی آنچه مسلم است هیچیك ازآنها به‌قصد نزدیك شدن به جوهر شعر، از تلاش باز نمی‌ایستند. وایـن، مبین آنستکه کلمات‌قـدرت رازآمیزتر وبیشتری دارند تامصالح هنرهای دیگر. و بهمین علت است کـه شعر بیشتر از هنرهای دیگر قـادر به‌سیر درژرفاست. بنابراین وقتی در زمینهٔ همهٔ هنرها به‌طور کلی چنین تلاشی می‌شود، چگونه می‌توان در دیرمانی شعری کـه تنها به «نشان‌دادن» پرداخته است، تردید نکرد و آنـرا از زمرهٔ شعرهای ماندنی دانست؟ آنهم در زمانی کـه حتی سینما نیز به کاوش در ذهنیات و حرکت‌های درونی بشر پرداخته است.

درهرصورت شاید بتوان گفت که «امید» در آن مدت که‌مستقیماً با سینما ارتباط یافت، در بیان «نمایشی» شعر خود مصرتر شد. واگر می گویم مصرتر، ازاین‌روست که او قبل از این ارتباط نیز در راهی

که «نیما» به‌اونشان داده بود، اصرار ورزیده بود، و حتـی کوشش کرده‌بود که این راه را همچنان که خود فهمیده است، به دیگران نیز بفهماند.[۱] اما از آنجا که شاعر تنها نمایشگر نیست، باید در این اظهار نظر دقیق‌تر بود و باتوجه به‌مسیرهنرهای امروزه روز، مسئله‌راعمیق‌تر کاوید و گفت: آیا «نیما» نیز همیشه همین راه را طی می کرد؟ مثلا در «پادشاه فتح» یا «ناقوس» وبخصوص درغالب قطعات «مـاخ اولا»؟! و آیا «امید»نیز همیشه درهمین‌راه‌سیر می کند؟مثلا در «سبز»یا«غزل۳» ؟ وآنچه پیداست اینکه، همهٔ این شعرها تا آنجا که امکان داشته از آن «نشان‌دادن» منظور فاصله‌گرفته‌اند و کم یابیش موجد فضایی شده‌اند که هیچیك از هنرهای دیگر نمی‌توانند به‌ساخت‌آن نزدیـك شوند. «امید» می گوید: «اگـر «گریفیث » و «چاپلین» بخواهند مثلا بقبولانند که ستم و سنگدلی بداست در پانزده دقیقه توفیق‌بیشتر خواهندداشت از مجموع توانائی «سنائی» و «سعدی» مثلا در پانزده سال. زیرا آنان با عیان وخبر وهمهٔ چیزهای دیگر حمله می کنند برتن و جان خریدار هنر خود. اما سعدی باید بگوید: «تاتوانـی درون‌کس مخراش» یـا «فردوسی» «میازار موری که دانه‌کش‌است.»، وحال آنکه تـازه این حرفها از مقولهٔ «انشائیات» است و نه «خبریات» خبرهای‌غیر تخیلی که تأثیرشان از این هم کمتر است.»[۲-۳]

۱ـ مقالهٔ «عینیت و ذهنیت» شمارهٔ ۲ آرش «طاهباز» ویژهٔ «نیما»

۲ـ مقالهٔ «عینیت و ذهنیت» شمارهٔ ۲ آرش «طاهباز» ویژهٔ «نیما»

۳ـ و نیز درمقالهٔ «عینیت و ذهنیت» از داستان اندوه» «چخوف» مثال آورده و گفته است که تأثیراین نوع نوشته‌ها که‌فقط «نشان دادن» است وبس، بسیار بیشتر از حرفها وخبرهائی از اینگونه است که «من غم دارم و ...» که باید گفت آیا اگر عیناً آن داستان به‌نظم درمی‌آمد،عنوان شعر می گرفت؟ وآیا شعر کاری جز «نشان دادن» نمی‌تواند داشت؟ آنهم در روزگاری که داستان نیز ازحد « نشان دادن» وبیان مستقیم درگذشته است؟

واگر آیا به «نشان دادنی» این چنین اشاره شود، از آنگونه که مسلماً «گریفیث» بهتر توانائی نشان‌دادنش را داشت ونیز «چاپلین» دارد و باتوجه به‌اینکه از سینما چنین کاری بسیار بهتر ساخته است، آیا این سئوال پیش نمی‌آید که بنابراین راه واقعی شعر چیست. وآیاهدف شعر صرفاً تأثیری است عاطفی برخوانندگان؟ ونه‌هیچ چیزدیگر؟

امااین‌را می‌دانیم که‌شعرامروز سالهاست‌راه خودرا آنهم‌درچند مسیر کم‌یابیش‌متفاوت برگزیده‌است. واز استثناها که بگذریم، هیچکدام نیز کلا در مسیر «نشان‌دادن» محض آنچنان کـه «امید» در مقاله‌اش اشاره می کند، نیست. همچنان‌که حرکت در ذهنیت‌محض‌هم نیست. (همچون بسیاری از شعرهای «جزوهٔ شعر» سابق، کـه اغلب نتیجه و حاصل اغتشاش ذهن مبتدیانهٔ نویسندگـان آن بود.) بلکه شعر امروز بیشتر شعری است که ضمن حرکت برسطوح‌اشیاء و در پشت مهی‌از ابهام و درمیان هاله‌ای از جوهر شعری به‌نقاطی رسیده است‌ومی‌رسد که از آن نقاط می‌توان‌هرلحظه به‌طرف عمق نقب زد و به‌ژرفا رسید. آنچنان که اگر خط محتوای شعر، جـاده‌ای فرض شود، در حقیقت این نقاط به‌منزلهٔ منازلی هستند که‌خواننده ناچار از توقف درآنهاست. در صورتی که دراین مدت، شعر درحرکت بوده است وپس‌ازآن نیز خواهد بود. گویی مارا به نقطه‌ای رسانده وخود بـه حرکت ادامه داده است. ما را در نقطه‌ای ایستانده و خود از ما پیشی گرفته است. مثلا وقتی «کوازیمودو» می گوید:

ای زمستان باستانی
پرنده‌هایی که به‌جستجوی دانه رفتند
ناگهان برف شدند

مثل اینست که قبل‌از برف شدن پرنده‌ها، خواننده همراه آنها

حرکت کرده است؛ اما از این لحظه بهت‌زده شده و به فکر فرورفته است. در اندیشه‌ای که انگار شعر ادامه دارد و هیچگاه برای او تمام نمی‌شود . باتوجه به‌اینکه شعر از نظر ظاهر «ذهنی» هم نیست. زیرا (غیر از فضاهایی که در پشت شعر نهفته‌اند و نیازمند تفکرند)، قادر به ایجاد فضاست. و درواقع بازهم چشمان ما بیشتر از حواس دیگر ما قدرت شناختن آنـرا دارند . محتوایی که یحتمل شکل بسیار جالبی است از «مسخ» و «متداعا»ی آن، «انسان». ونیز مبین آن نیروئی که همواره دربرابر نیروی انسانی درایستاده ونیز باتوجه به‌صفت «باستانی» زمستان در شعر، که درحقیقت بیان سرنوشتی است که از ازل‌وجود داشته است. آنهم در مجموع تناسب عجیبی که میان «نشانه»های شعر حکمفرماست ونشان‌دهندهٔ این که‌شعر درمسیر عینیت هاله‌دار عمیقی است که معمولا در شعرهای بزرگ و استخواندار طراز اول است کـه می‌توان نظائر آن را دید. یا وقتی «مك‌نیس» می گوید:

با انگشتانش آن زن خاکستر راتکاند

که بار دیگر بردرختان گرمسیری شکوفه کرده بود

این دوسطر، یکی ازآن‌منازلی است که خواننده ناچار ازتوقف در آنهاست. همان نقطهٔ تعمق که ما را به پشت شعر نیز می کشاند و به‌بطن و عمق شعر می‌برد. کاری که دیگر از سینما بدین شکل‌ساخته نیست. زیرا درپشت «خاکستر راتکاند» (هرچند تعبیری از تـکان‌دادن فنجان قهوه باشد) چیزی است کـه بیان آن ازاین دست فقط به‌عهدهٔ «شعر»است. همچنان که در شعر «کوازیمودو» چنین بود.ومبین اینکه به زبان هیچیك از هنرهای دیگر قابل تبدیل نمی‌تواند باشد. چرا که به‌فرض‌توانائی سینما در نشان‌دادن فنجان قهوه نیز، چگونه مـی‌شود مفهوم «خاکستر» راآنچنان که شعر به‌ماالقاء می کند، دریافت. «خاکستر»

به‌نشانهٔ جبر جدائی آن دوتن‌ازیکدیگر (در این شعر زن ومردی‌هستند پشت میز کافه‌ای و...)ونیز بی‌ثباتی و بربادرفتگی و گذرایی حیات و تنهایی بشر.

بنابراین وقتی مردی‌تازه جو وبدعتگر و کنجکاو همچون«نیما» به‌آن نوع «نشان‌دادن» اشاره می کند، بیشتر ازاین لحاظ است که‌هزار سال در کنار شعرهای راستین این سرزمین ، انشائیاتـی از این‌گونه هم، بسیار خوانده است:

الا تا نشنوی مدح سخنگوی
که اندك مایه، نفعی از تو دارد
که گر روزی مرادش برنیاری
دو صد چندان عیوبت برشمارد

ولاجرم به‌این‌نتیجه‌رسیده است که‌درساختمان «نشان‌دادنی»شعر بکوشد وآن را در مقابل آن انشائیات بگذارد. مثلا ازاینگونه:

مانده از شبهای دورادور
در مسیرخامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خرد
واندر آن خاکستر سردی

که به‌قول «امید» چنان درخواننده اثر می گذارد که‌ازخروارها آه وناله وگفتن اینکه من غم دارم، من اندوهگین هستم، اثر آن‌بیشتر است. اما همچنان که به‌اشاره رفت، «نیما» پس از تثبیت واثبات لزوم «نشان‌دادن» درشعر، خود از این مرحله به‌تدریج گذشت . و باایجاد ساختمانی و زبانی وفضایی دیگر، سرانجام باترکیب کاملی ازعینیت‌و ذهنیت، درپشت پوست نظم خون دواند وبادست‌یافتن به جوهر شعر دیگربار «شعر» را عنوان بخشید ونام‌داد. واندك‌اندك به‌آنجا رسید که

نوشت:

هست شب یك شب دم کرده و خاك
رنگ رخ باخته است
باد نوباوهٔ ابر از بر کوه
سوی من تاخته است
هست شب همچو ورم کرده‌تنی گرم در استاده‌هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را
با تنش گرم، بیابان‌دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
به دل سوختهٔ من ماند
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب

و نشان داد که سنت شکنی چیست و سنت‌شکن کیست. و به راستی چگونه می‌توان مردگی مرده‌ای را نه، که بیماری بیماری در حال نزع را باور کرد و فهمید که کمترین امید علاجش نیست. چنانچه نیما فهمید. و این تنها ذهن‌تربیت شدهٔ اوست که اندك‌اندك آنچنان با اشیاء و مفاهیم در می آمیزد که گویی هرمفهومی تنها در ذهن اوست که در کالبد خود می‌نشیند. و چون نشست به‌حرکت آغاز می کند. حرکت در آئینه‌ای مواج، که شاعر در هر تموجی از آن حالتی از حالات و شکلی از اشکال خود را باز می‌یابد. چنانچه در این شعر، وقتی احساس می کند که خود تنها و تبدار در خلوت شبانهٔ خویش نشسته است، ناگهان شب را به هیئت تنی گرم که ورم کرده است می‌بیند. شبی که دیگر خود اوست و خود او که دیگر از شب جدا نیست. نه شب، که بیابان‌دراز را، با تن گرم و تبدارش. و آنچنان

خاك را با باد و باد را با ابر و ابر را با خود و بیابان را با قلب بزرگ خود ترکیب می کند و درمی آمیزد که امکان تمیز چهرهٔ جدای هر یک از دیگری نمی‌تواند بود. بیابانی که مرده‌ای است در گوری تنگ و دل سوخته‌ای که جهانی است در جسمی نحیف و حالت دم کردگی شب و تب وعرق و دم کردگی او و شب، و خاك که از دمکردگی، و او که از تب، رنگ رخ باخته‌است. او، که خود شعری است دیگر و شعری که دیگر چهرهٔ «نیما»ست و به مفهوم واقعی تصویری، ودر مرز آمیختگی و یگانگی عینیت و ذهنیت.

و آیا اکنون زمان آن نیست که بر سکوهای شعر او ایستاد و با توجه به تجربیات گذشتهٔ شعر فارسی و تجربیات جدید شعر امروز، به آیندهٔ شعر این سرزمین، آنچنان که بایدچشم دوخت و به سوی شعری رفت که در خور آن سابقهٔ هزار ساله باشد؟! و به راستی شعر امروز این حرکت را کرده است و این را به تجربه‌ای وسیع فهمیده که صرف‌نظر از مقولهٔ«انشائیات» و «خبریات» که پیداست «حرف» است و هر «حرف»، شعر نیست، اگر «نشان دادن» محض‌هم باشد، به تردید می‌توان نام شعر بر آن نهاد. زیرا این ذهنیت حرکتی به ما نمی‌دهد و فضایی ایجاد نمی کند و آن «نشان‌دادن» نیز از آنجا که در سطح جریان دارد دیری نمی گذرد که می‌ایستد و منجمد می‌شود. و چرا اصولاً شعری نوشته شود که در همان خواندن اول، تمام روابط آن همچون مفاهیم مستعمل و یک بعدی، روشن و تمامی پذیر باشد. و مگر شخص «امید» خود از این گونه شعر ، چند قطعه دارد ؟ همو که در حقیقت یکی‌از چند شاعر نادر ماست که در بسیاری از اشعارش از این حالت خاص و ساده بر گذشته و به آن فضای مبهم و رازآمیز ، با نگاهی نافذ و کاشف که لازمهٔ رسوخ در زوایای تاریک و پنهانی

است، دست یافته و با چراغ تخیل و زبان شعر روشنی بخشی‌ها کرده است:

پا به‌پای تو که می‌بردی مرا با خویش
ـ همچنان کز خویش و بی‌خویشی ـ
در رکاب تو که می‌رفتی
همعنان با نور
در مجلل هودج سر و سرود و هوش و حیرانی
سوی اقصا مرزهای دور
ـ تو قصیل اسب بی‌آرام من، تو چتر طاووس نر مستم ـ
تو گرامی‌تر تعلق، زمردین زنجیر زهرمهربان من
پا به‌پای تو
تا تجرد تا رها رفتم

و این یکی از همان شعرهاست: شعر «سبز»، و نه با حرکتی «نشان‌دادنی» زیرا که اصلا فاقد این حالت خاص است و نیز فاقد فضایی که در دنیای خارج وجود داشته باشد؛ بل تنها حرکت ذهنی شاعر است که با فضایی عینی درآمیخته و در شعر جریان یافته است. شعری که دیگر زبان هیچیك از هنرها قادر به ایجاد فضایی همچون فضای آن نمی‌تواند بود. شعری در مرز عینیت و ذهنیت. و از این نمونه‌ها در دنیای شعر «امید» کم نیست. شعرهایی که ضمن اینکه با خونی ایرانی به‌جوهر شعری نزدیك شده‌اند، شکل نیز گرفته‌اند و نه برروی کاغذ که برمدار ذهن «امید». و شعرهای «سبز» «بازگشت زاغان» «غزل ۳» «مرداب» «نماز» «ناگه غروب کدامین ستاره» «آنگاه پس از تندر» «حالت» «آواز چگور» و... از این گونه‌اند. شعرهایی که برخلاف برخی از قطعات او دیگر کلمات و ترکیبات خاص و مشخص آن

نمی‌توانندمانع حرکت طبیعی خواننده شوند و ناگهان اورابه‌توقف وادارند. زیرا دراین شعرها آنچنان کلمات فرمانبر او هستند که‌گویی هرجاخواست می‌نشینند و از همانجا به حرکت شعری خود آغاز می‌کنند، حرکتی که‌لازمهٔ شعر است. انگار میان این کلمات، بیگانگی نیست. همه درذهن او جای خودرا می‌دانند و می‌دانند که در هنگام سرایش شعر او را در انتظار نمی‌گذارند (انتظار در لحظهٔ هیجان احساس و شعور نبوت). کلماتی که آنقدر جریان معرفت میان آنها و شاعر پرورد گارشان قوی است که پنداری می‌دانند در مواقع گوناگون چه باید بپوشند، یاهیچ نپوشند و عریان باشند. چرا که او با آنها زندگی کرده است وارواح آنها درتحت تسخیر ارادهٔ اوست. واین‌حاصل ونتیجه ولازمهٔ همان‌جوهری است که درهمه کس نیست.

ابهام ...[1]

روشن شدن مسئلهٔ «ابهام» در شعر و به خصوص شعر فارسی با آن سابقهٔ هزارساله اگر چه مستقیماً به‌روشن‌شدن تفاوت‌میان نظم‌وشعروابسته‌است، لیکن از آنجاکه شناختن و شناساندن مرز میان‌شعر و نظم،آنهم در شعر فارسی آنچنان که تصورمی‌رود ساده نیست، به‌ناچار باید ازطرف دیگر به این مسئله توجه‌کرد و آن اینکه امید داشت، اگر مسئلهٔ «ابهام» در نظم و شعرکهن از سویی و از سوی دیگر در شعر امروز روشن شود، حدوداً تفاوت‌میان نظم و شعر نیز روشن گردد. با اینهمه در اینجا حد ادعای نویسندهٔ این مقاله، تنها تعهد مقدمه‌ای است براین مهم و نه بیشتر.

شعر گذشتهٔ ما جز در مواردی چند بیشتر نظم است تا شعر. بنا براین نوع «ابهامی» که در نظم قدیم وجود دارد، کاملاً با نوع

1 – این مقاله بار نخست با نام «ابهام و ایجاز» در «جنگ اصفهان» ش هشتم سال ۱۳۴۹ به چاپ رسیده است.

«ابهام» در شعر قدیم تفاوت می کند. به عبارت دیگر «ابهامی» که در شعر امروز می‌توان دید (از موارد زبانی و بیانی‌و شکلهای‌شعری که خود در ایجاد نوع «ابهام» در شعرامروز سهم بسزا دارد) تقریباً همان «ابهامی» است کـه از قـدیم در شعر واقعی این سرزمین وجود داشته است. زیرا اگر «ابهام» در نظم قدیم همان «ابهام» واقعی شعر بود در اشعار تمامی شاعران گذشته وجود می‌داشت؛ در صورتیکه «ابهام»در نظم قدیم‌را فقط دربرخی از آثارسخنوران کهن می‌توان دید. همچون «انوری» «نظامی» «جمال‌الدین عبدالرزاق» «خاقانی» «ناصرخسرو» «منوچهری» و ...[۱] که اگر احیاناً شعرهای این شاعران مشکل از آب درآمده است ، نه بـه علت فضای مبهم و تاریکـی است کـه سر کشفش را داشته‌اند ، بل بـه علل و عواملی ارتباط دارد کـه می‌توان مهمترین آنها را در زیر برشمرد و و به اختصار توضیح داد:

۱ــ لغت و کلمه

ساده ترین نوع ابهام در نظم قدیم ابهـام لغوی و کلمه‌ایست. یعنی ابهام به‌لحاظ استعمال لغات و کلمات مشکل و ثقیل و مهجور.[۲]

۱ــ ازکلمهٔ «ابهام» با توجه به معنی لغوی آن، تا روشن شدن اصطلاح «ابهام» در این مقاله به تعبیر عام استفاده می‌شود. یعنی هرنوع پیچیدگی اعم از اغلاق و اشکال در کلمه و کلام و زبان و بیان و...

۲ــ در اینجا یادآوری این نکته لازم به نظر می‌رسدکه، چون «لغز ــ چیستان» و «معما ــ تعمیه» همواره در حواشی تاریخ شعر فارسی جای داشته و اصولاً از زمرهٔ تفننات ادبی محسوب می‌شده است، نمی‌توان این دو را جزو انـواع ابهام برشمرد. جزاینکه در همین جا به اشارهٔ مختصر دربارهٔ این‌هردو اکتفا می‌کنیم؛

لغز یا چیستانــ بدین معنی است‌که در بیتی یا ابیاتی یا حتی قصیده‌ای صفات و خصوصیات‌شیئی یامفهومو را بیان کنندکه خواننده‌از مجموع‌آن اوصاف

←

این نوع ابهام گاه به تعمد صورت می‌گیرد و گاه به علت زبان‌مشکل یك عصر یا دورهٔ خاصی است که شاعر در آن می‌زیسته است. این نوع ابهام را تا قبل از قرن ششم (جز در موارد استثنائی) بسیار کم می‌توان دید. زیرا هنوز زبان فارسی آنچنان که باید در زیر نفوذ زبان تازی قرار نگرفته است. به‌این بیت جمال‌عبدالرزاق توجه‌شود:

عدم بگیرد ناگه عنان دهر شموس
فنا درآرد در زیر ران جهان حرون

←

سرانجام نام آن شیئی یا مفهوم را به دست آورد. قصیده سرایان ما به لغز بویژه توجه داشتند. ازمشهورترین لغزها می‌توان از لغز «شمع» منوچهری در آغاز قصیده‌ای در مدح عنصری نام برد یا لغز «آب» از جمال‌الدین عبدالرزاق یا در این اواخر لغز «هواپیما» از «بهار» در آغاز قصیدهٔ معروف «هدیهٔ باکو» یا این لغز مستقل دربارهٔ «پیاز»:

چیست آن طرفه خرگه بی‌در
وندر آن خیمه، خیمه‌ای‌دیگر
مفلسان‌را مصاحب ودرخواست
منعمان را رفیق راه سفر
گاه بینی زمردی علمی
از گریبان او برآرد سر
این لغز را هر آنکه بگشاید
چشمهٔ آب آیدش به بصر

معما یا تعمیهــ بدین معنی که پس از قلب یا تحریف یا تصحیف برخی از کلمات وارد در بیت، نام‌کس یا چیزی‌که منظور شاعر بوده، روشن شود. مثل این معما دربارهٔ‌کلمهٔ «محمد»:

خم چو نگون‌گشت ویکی‌قطره‌ریخت هوش ز مدهوش محبت گریخت

نگون شدن «خم» «مخ» می‌شود و با افتادن قطره (= نقطه) «مح» و نیز«هوش» که از «مدهوش» برداشته شود «مد» می‌ماند و... «مح» + «مد» = محمد می‌شود.

توضیح اینکه اگر کسی معانی «شموش» (= چموش) و «حرون» (= سرکش) را دانست، معنی بیت (باتوجه به‌اینکه بیتی است از قصیدهٔ جمال‌الدین عبدالرزاق دربارهٔ قیامت) بدین ترتیب روشن خواهد شد: عدم، عنان جهان چموش را (در روز قیامت) خواهد گرفت وفنا نیز جهان سرکش را در زیر ران خواهد آورد. یعنی بدان تسلط خواهد یافت. یا این بیت منسوب به‌منوچهری[1]

سلام علی دارام‌الکواعب

بتان سیه چشم عنبرذوائب

زیرا تا معانی «دار» (= خانه) و «کواعب» (= دختران) و «ذوائب» (= گیسوان) را ندانیم، معنی بیت روشن نخواهد بود

نحو و زبان

ابهامی که معلول به‌هم‌خوردن اجزاء کلام ازنظر نحوی‌است. وبیشتر به سه‌علت بستگی دارد:

الفــ اقتضای وزن. مثلا این بیت «نظامی»:

چنان از چشمه شیرین می کشید آب

که مستسقی از آن می گشت سیراب

توضیح اینکه حتی با دانستن معنی کلمهٔ «مستسقی» (کسی که به‌مرض استسقا وتشنگی دائم مبتلاست، یاصرفاً به‌معنی تشنه) بازمعنی بیت روشن نیست . زیرا بیت به اقتضای وزن ، علی الظاهر بدین مفهوم درآمده است که: «آنقدر «شیرین» از چشمه شیرین ودلچسب

۱ــ این بیت را نخست از«منوچهری» می‌دانستند. سپس آنرا به«احمدشصت‌کله» منسوب داشتند واینك بنا برتحقیق «استاد معین» تازمانی که به‌اتکاء مدارك مستند گویندهٔ آن شناخته نشود، منتسب به «امیرمعزی» است.

آب می کشید، که تشنه از آن سیراب می‌شد» و پیداست که این مفهوم این سئوال را همراه خود خواهد داشت که باری هر کس دیگر نیز از چشمه آب می کشید تشنه را سیراب مـی کرد. ونیز شاید تصور شود که مستسقی همینقدر که به آب نگاه کند (ونه بنوشد) سیراب می‌شود. ونیز این تصور دیگر که: چون مستسقی به‌معنی کسی است که به‌مرض تشنگی دائم مبتلاست، «شیرین» چنان آب می کشد که حتی مستسقی نیز که هیچگاه نمی‌تواند سیراب شود ، سیراب می‌شود. ولی آنچه مسلم است اینها هیچکدام آن لطف شاعرانه را نمـی‌توانند داشت . بنابراین به‌اغلب احتمال معنی درست بیت چنین است: «آنقدر، شیرین شیرین آب می کشید که حتی سیراب هـم تشنه می‌شد و مبتلا به‌مرض استسقا.» واین صرفاً بـانحوهٔ خواندن مصـراع (تکیه برروی کلمهٔ مستسقی) روشن می‌شود . یعنی در حقیقت جای کلمات « مستسقی » و «سیراب» به‌اقتضای وزن (ونیز قافیه) عوض شده است.

ب ــ عدم تسلط به زبان. مثلا این بیت:

الله الله ز گـردش گـردون

ناله‌اعلی است‌گر کس‌و گردون

بدین معنی کـه هر کس اعم از اینکه اعـلاست (= والامقـام) یا «دون» (= دونپایه) از دست گردش روزگار خواهد نالید.

ج ــ بیان مشکل و زبان شعری. مثلا این بیت ناصرخسرو:

بسنده است با زهد عمار و بوذر

کند مدح محمود مر عنصری را

به‌معنی این که آیا پسندیده و درست است که عنصری، باوجود زهد عمار و بوذر، محمود غزنوی‌را مدح کند؟

۳ـ اصطلاحات و معلومات علمی ودینی

ابهام از نظر توجه به‌اصطلاحات و کنایات و آیات و قصص و امثال و تعمددر نشان‌دادن میزان احاطه به‌علوم و فنون عصر.

الف ــ علوم عصر. مثلا این بیت انوری:

گر ثورچوعقرب نشدی‌ناقص وبی‌چشم
بـرقبضهٔ شمشیر نشانـدی دبران را

توضیح اینکه ابتدا باید دانست که : «ثور» (= گاو) صورت فلکی است در آسمان و نیز «عقرب» هـم. و صورت فلکـی «ثور» برپیشانی خود ستاره‌ای درشت دارد به‌نام«دبران» ونیز در میان عوام اعتقادی رایج است که «عقرب» چشم ندارد. حال کـه اینها را دانستی آنوقت معنی بیت به این صورت روشن خواهد شد : « اگر ثور مثل عقرب بی‌چشم نمی‌شد، چشم خود را که «دبران» باشد بر قبضهٔ شمشیر تو می‌نشاند و به‌خصوص باید توجه داشت کهُ همواره برقبضهٔ شمشیر شاهان، یکـی از دانه‌های درشت مروارید یـا گوهرهای دیگر نشسته بوده است.

ب ــ اصطلاحات دینی.

در اینجا به‌خصوص باید به «خاقانی» اشاره کـرد. شاعری که به علت درگیری با ادیان اسلام و مسیحیت و تأثر خاصی که از همان اوان کودکی از برخورد با این دو دیـن داشته است، اغلب در شعر خود از اصطلاحات و اسماء خاص مسیحی و اسلامی بهره برده است. مثلاً در این بیت:

پس ازتحصیل‌دین از هفت مردان
پس از تأویل وحی از هفت قراء

یا :

من و ناجرمکی و دیر مخران

در بقراطیانم جا و ملجا

دو بیت از قصیدهٔ معروف «ترسائیه» خاقانی که تا ندانیم منظوراز «هفت‌مردان» اصحاب کهف یا احتمالاً هفت طبقهٔ خاص متصوفان است: (اقطاب - اخیار - اوتاد - ابدال و...) ونیز هفت قرا (کسائی کوفی - عاصم کوفی - ابن کثیرمکی و...) یا تا ازقصه «ناجرمکی» و دیرمخران و بقراطیان اطلاع نداشته باشیم. معنی ابیات برای ما روشن نخواهد بود.

ج - آیات و احادیث وقصص -

همان که در «بدیع» بدان «تلمیح» می‌گویند. مثل این بیت حافظ:

آسمان بار امانت نتوانست کشید

قرعهٔ فال به نام من دیوانه زدند

که اشاره‌یی است به این آیهٔ قرآن: «اناعرضنا الامانة علی السموات والارض والجبال فأبین ان یحملنها و اشفقن منها و حملها الانسان انه‌کان ظلوماً جهولا» (جزو ۲۲- سورهٔ ۳۲- آیه ۷۲) عرضه‌کردیم امانت را (برای این «امانت»تفسیرها شده است که جای توضیح آن در اینجا نیست) بر آسمانها و زمین و کوهها، پس، از برداشتنش سرباز زدند و از آن ترسیدند و آنرا انسان برداشت و بدرستی که هموست بسیار ستمکار بسیار نادان. یا این بیت خاقانی:

از اسب‌پیاده شو برسطح زمین‌رخ نه

زیر پی پیلش بین شهمات شده نعمان

که تا از اصطلاحات شطرنج اطلاع نداشته باشیم و نیز ندانیم که اشاره‌ای است به زیر پای پیل افکنده شدن نعمان پادشاه حیره به امر خسرو پرویز، معنی بیت را نخواهیم فهمید.

۴ـ صنایع بدیعی و فنون قراردادی

ابهامی که حاصل پایبندی شاعر بـه فوت و فن‌های قراردادی شعر قدیم و رعایت صنایع بدیعی است و معمولاً تنها بـرای اهل فن قابل فهم است و الا آنها کـه مستقیماً با فنون و صنایع شعری قدیم سروکار ندارند، مطلقاً نمی‌توانند از لطائف قـراردادی موضوعه سر در بیاورند. فی‌المثل وقتی این بیت را می‌خوانند:

موشکافی‌ها در آن اندام زیبا کرده‌ام
تاکمر را در میان زلف پیدا کرده‌ام

به راستی چه می‌فهمند و چـه نوع احساس لذتی می کنند. و اساساً پیدا کردن کمر معشوق از خلال زلف‌های او از نظر چنین خوانندهٔ خالی الذهنی چـه معنی‌یی می‌تواند داشت؟. امـا برای آنها کـه از طریق اعتیادی تدریجی با این لطائف قراردادی مأنوس شده‌اند بسیار هم روشن است. اینان می‌دانند که در شعر قدیم، کمر را (بـه اعتبار باریکی) به «موی» تشبیه می کرده‌اند و وقتی‌معشوق آنقدر گیسوانش بلنداست که تا کمراورا دربر می گیردناچار بایددقت‌بسیار کرد(به‌اعتبار مناسبات لفظی‌بیت) تا موی کمر را از میان هـزاران تار زلف یافت. آنوقت تازه‌تر کیب «موشکافی» به‌معنی‌مجازی«دقت‌بسیار»را ونیزوقتی موهای زلف را پس می‌زنیم (نزدیک به معنی تقریبی «موی‌شکافتن») و تناسب میان این هـر دو را نباید فراموش داشت. حال اگـر منظور شاعر را در سطری بـه نثر بنویسیم، آیا خوانندهٔ خالی‌الذهن تعجب نخواهد کرد؟ و برای او خنده‌آور نخواهد بـود؟ و آخر ایـن همه عرقریزی برای پیدا کـردن کمر محبوب از میان زلفهایش؟ یا مثلاً این بیت قاآنی:

شخ از نسرین هوا از مه چمن از گل تل از سبزه

حواصل بال و شاهین چشم و هدهدتاج و طوطی‌پر

که تا بـه صنعت «لف‌ونشر» وارد نباشیم، نمی‌توانیم روابط بیت را کشف کنیم. توضیح آنکه شاخه از گل نسرین همچون بال حواصل است و هوا از مه همچون چشم شاهین و چمن از گـل همچون تاج هدهد و تپه از سبزه همچون پرطوطی، بـه اعتبار وجه شبه «رنگ».و نیز صنعت مراعاةالنظیر که همچون سه‌دایرهٔ درهم، گویی کلمات را بر گردهٔ خـود چیده است: مراعات شخ-نسرین-چمن- گل-سبزه- ازیک طرف‌وازسوی‌دیگرچهارمرغ حواصل-شاهین -هدهد-طوطی وازطرف دیگرمراعات بال - چشم - تاج - پر ...

۵- اغراق و مبالغه

یعنی تعمد در اغراق‌ها و غلوهایی که بیشتر در قصائد مدحیه به وجـود آمده است. و گـاه در اوصاف غیر مدحی و نیز از زمان صفویه به بعد در اشعار مذهبی.

الف: از نوع اول - مثل این بیت «انوری».

چشم زره اندردل‌گردان بشمارد

بی‌واسطهٔ دیدن شریان ضربان را

توضیح اینکه: تو آن شاهی که حتی چشم زره‌ات (به تناسب حلقه‌زره که اصولاً نیروی بصارت نـدارد) در هنگام جنگ، بـی‌اینکه نبض دشمن را بگیرد، می‌تواند تعداد ضربان را در قلب او بشمارد. و هم کنایه از اینست که دشمنان تماماً در برابر تـو و از هیبت و مهابت‌تو آنچنان می‌ترسند که حتی زرهٔ تـو نیز از میزان وحشت آنان باخبر است.

ب : از نوع دوم - مثل این بیت «جمال‌الدین»

ز هفت بحر چنان منقطع شودنم، کاب

کند تیمم در قعر چشمهٔ جیحون

توضیح اینکه در روز قیامت، چنان آب هرهفت دریا ، خشک‌می‌شود که حتی خود آب نیز ، در چشمهٔ جیحون، مجبور به تیمم خواهد بود.

ج ـ از نوع سوم ـ مثل این بیت «عرفی»

این بارگاه کیست که گویند بی‌هراس

کای اوج عرش سطح حضیض ترامماس

توضیح اینکه : به اغراق ، حتی اوج عرش را با سطح پائین گنبد «نجف» مماس شمرده، یعنی گنبد از بالاترین نقطه عرش نیز بلندتر است.

۶ـ شیوهٔ هندی

ابهامی که بر اثر پایبندی به‌رعایت ریزه کاریهای شیوهٔ هندی است وفهمیدن آن مستلزم دقت‌بسیار برای حل‌معماست. مثلااین‌بیت «صائب»

زدم در بحر وحدت غوطه‌ها از چشم پوشیدن

یکی گردد به‌درياچون حباب‌از خود نظر بندد

بدین معنی که شیوه هندی باعث شده است که شاعر مضمون را به‌غریب‌ترین ودقیق‌ترین وجه‌بسازد. یعنی من از بس از نعم دنیا چشم‌پوشی کردم، با دریای وحدت یگانه شدم. آنوقت مصراع دوم درحکم بیان علتی است برای مصراع اول. توضیح اینکه، همچنان که حباب از خود نظر بست، به‌عبارت دیگر به خویشتن خویش اعتنا نکردوعلی‌الظاهر به‌مرحلهٔفنارسید، بادریا یگانه خواهد شد و به‌اصلش خواهد پیوست. یا این‌بیت از «صائب»:

بسکه درلقمهٔ من سنگ نهفته است فلك
بی تأمل نگذارم به جگر دندان را

که مستلزم کنجاویهای بیهوده‌ای است تا «صورت مسئله» بیت حل شود. نخست توجه به سنگهایی که ممکن است درلقمهٔ غذا پیدا شود دوم این را تقصیر فلك گذاشتن سوم توجه به اینکه وقتی مرتب در لقمهٔ غذاسنگ بود، غذاخوار احتیاط بیشتری می کند. چهارم به یادآوردن دندان روی جگر گذاشتن، کنایه از صبرو تحمل کردن، و سرانجام که از مجموع این کنجکاویها، بیت بدین صورت حل می‌شود: ازبس فلك در لقمه‌های من سنگ گذاشته است دیگرمحتاط شده‌ام، تاآنجاکه بی‌تأمل دندان برلقمه نمی گذارم. اما درپشت این ظواهر تازه معنی دیگری نیز نهفته است. توضیح اینکه شاعربادندان به جگر گذاشتن خواسته است بگوید: صبرو تحمل من بی‌حساب هم نیست.

۷ـ تشبیه و استعاره.

ابهامی که معلول توجه به تشبیه واستعاره ومجاز وکنایه ودور-پروازی‌های تخیل وقدرت نمایی‌های شاعر ازاین دست است. مثلا این بیت «امیرمعزی»

دودی برآتش رخ، لرزان از آن سببی
درعی زمشك سیه، پرحلقه زان قبلی

بدین معنی که تا ندانیم در شعر قدیم، رخ را به‌آتش و موی را به‌مشك سیه تشبیه می کنند ونیز زلف را به دود وحلقه‌های زلف را به‌زره و درع، نخواهیم فهمید که: ای زلف معشوق اگر تو «دود» نیستی پس چرا برآتش رخ می‌لرزی و اگر «درع» نیستی از چه-

روست که از مشك سیه پراز حلقه‌ای. یا این بیت از «منوچهری»:

وان گل سوسن ماندهٔ جامی ز لبن
ریخته معصفر سوده میان لبنا

توضیح اینکه گل سوسن را که کاسه‌وار وسپید رنگ است، به جامی از شیر مانده کرده است ومیان این کاسه را که همچون گل نرگس زرد رنگ، به‌معصفر (گیاه زرد رنگ سوده‌ای) که در جام شیر ریخته است.

۸ـ فضا و فضاسازی.

ابهامی که معلول فضاهای بی‌انتها وناشناخته‌ای است که‌شاعران واقعی همچون مولوی و حافظ، بانیروی تخیل و قدرت شکافندگی ذهن خود می‌خواهند آن فضاهارا بشناسند و در آن نفوذ کنند و از آن جهانی روشن و بی‌انتها بسازند. به‌همین لحاظ درست‌تر این‌است که تنها این نوع از ابهام را «ابهام» (باتوجه به‌معنی اصطلاحی کلمه) و آن انواع دیگر را «غموض» یا «تعقید» یا «اغلاق» یا «اشکال» بنامیم. چرا که این «ابهام» خود خمیر مایه و ذاتی‌ی شعر است و در حقیقت تعریف شعر منوط و مربوط به‌آن است. به‌عبارت دیگر این «ابهام» درذات فضایی است که شاعر قصد نفوذ درآن وکشف آن را دارد و نه‌اینکه تعمداً فضایی ساده را به‌انحاء گوناگون (همچنان که به‌اشاره رفت) مبهم و کدر کند. بنابراین وقتی حافظ می گوید:

دوش دیدم که‌ملائك درمیخانه‌زدند
گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
ساکنان حرم سرو عفاف ملکوت
با من خاك نشین بادهٔ مستانه زدند

در همان نگـاه اول پیداست که ایـن شعر ، نه‌برلغات مشکل اشتمال دارد، نه‌بر اصطلاحات و کنایات ونه معلول بهم خوردن‌اجزاء کلام از نظر نحـوی است و نه‌تعمد درارائه نوعـی بیان مشکـل؛ یا نوعی زبان خاص شعری ونه تظاهر به‌تسلط برعلوم وفنون عصر ونـه حاصل توجه بیش ازحد به‌صنایع بدیعی است. نه آن نوع اغراق‌ها و مبالغه‌ها را دربردارد ونه آن ریزه‌کاریهای هندی‌وار را ونه تعقیدی راکه براثرتوجه مستقیم به‌تشبیهات و استعارات زائد به‌وجودمی آید. و نـه همچـون معماست وچیستان. هیچکدام از اینها و بـا این همه دربردارندهٔ ابهام به‌معنی واقعی‌وشعری آنست. شعری بافضایی بی‌انتها که هیچوقت به پایان نمی‌رسد و مسلم است کـه جز باتخیل و شعور کافی نمی‌توان درفضای آن واردشد. بخصوص توجه شود می گویم: درفضای آن واردشد ونه‌آن راحل کرد. همچون درآن انـواع ابهام، و بخصوص دریکی دونوع آن که‌گویی مسئله‌وار قابل حل بود واین یکی از خصوصیات شعرواقعی است که صرفاً با استعداد و آمادگـی ذهنی باید کلید ورود در فضای آنرا یافت.

باری دراین دوبیت، حافظ فضایی ایجاد کرده است ضدعادت وضد قرار داد که هیچگاه تمامی حدود آنرا نمی‌شود مشخص کرد. به‌عبارت دیگر وقتی که خواننده‌به‌مجموع تصاویر این شعرمی‌اندیشد عاجز ازدست‌یافتن‌به‌همهٔ جوانب آن فضاست. وآنچه مسلم است‌اواز اولین شاعرانی است که خط معتاد این محتوای خـاص را از صفحه اذهان شاعران سترده است وآن محتوای خاص اینکه معمولا در ذهن شاعران بربال ابرها نشستن‌ودرآسمانهاپرواز کردن و بالاخص آرزوی همبالی بافرشتگان داشتن ، سابقه‌ای دیرینه داشته است اما اکنون این حافظ است کـه‌آنها را بـه کرهٔ خاکی می کشد و بدینسان بـازبانی

غیرمستقیم به‌تشخص انسان ارج می‌نهد. ولو اینکه این ارجگذاری مایهٔ قرآنی داشته و بر اساس اصل خلیفة اللهی انسان و فضل او بر ملائک باشد. چرا که همهٔ شاعران پیش از حافظ نیز از این «مایه» استفاده کرده‌اند ولی هیچکدام به ساخت فضایی اینچنین نتوانسته‌اند بیندیشند. شما کافی است تنها حرکت عینی ساکنان حرم را که با چنان کلمات مبهم ومه‌آلود و پوشیده‌ومحصور (حرم-ستر-عفاف-ملکوت) توصیف شده‌اند در نظر بگیرید، ونیز در نظر بگیرید مأموریت آنان را به‌خواست شاعر (انسان رانده شدهٔ دردمند مجبور بر خاک و در خاک که محکوم سرنوشت ازلی است.) و «ساخت» پیمانه‌ای که از همان خاک آدم سرشته شده و در همان است که جوهر غم‌شکن و درد زدای انسان محکوم و مصیبت زده ریخته می‌شود، تا به‌نسبت به‌راز ایجاد این فضای عجیب که شعر محض است با صورتی دقیق و جالب و محتوایی عمیق وجاذب پی ببرید.

و این همان فضایی است که بر ما اندیشیدن به عظمت انسان را فرض کرده و نه در یک نقطه، بل در هر نقطه‌ای که بتوان ایستاد وبه این فضا نگریست و در اندیشه فرو رفت و دچار حیرت شد. و متوجه این اصل نیز بود که اینهمه هیچ نیست مگر نشانهٔ ذهن سازنده و متشکل و فضا ساز و صورتگر بدیع و عجیب حافظ که در زیر مهی از ابهام واقعی در گوشه‌ای بر خلوت خاک، اینچنین انسان و فرشته را کنار هم می‌نشاند. فرشتهٔ عاقلی که به دعوت انسان عاشق، همدرد و هم مشرب او می‌شود.

این است ابهام واقعی که در ذات این فضاست و نه چون انواع ابهام‌هایی که بر شمرده شد. و درست مشمول این سخن جالب که: «اگر از تاری و ابهام شعر شکوه کنند، این صفت در ذات خاص او

که روشنی بخشیدن است وجود ندارد. ایـن تاری در کار شبی است که شعر وظیفهٔ کشفش را دارد. در روانو در رازی است که موجود بشری در آن غوطه‌ور است.»[1]

اکنون پس از این مقدمات می‌توان به اختصار گفت که اگر شعر واقعی امروز مبهم به‌نظر می‌رسد، به‌چند عامل مهم بستگی دارد:

نخست: از این روست که‌این‌ابهام در ذات‌فضاست. چرا که‌شاعر واقعی امروز سر آن دارد تا در دنیاهایی نفوذ کند که در زیر پرده‌ای از اعتیادات ما خفته‌و نهفته‌اند. دنیایی ضد عادت که چون کشف شد بدیهی است کـه برای نا آشنایان مه‌آلود و رازآمیز و مبهم خواهد بود و چـه خوب می گوید «ژان کوکتو»: «سنن و عادات و حافظهٔ ما حجابهایی هستند که امور و حوادث را از نظر ما مخفی نگاهمیدارند و به‌عنوان سوابق ذهنی، تنبلی فطری ما را یاری می کنند. شعر اشراق بلاواسطه‌ای است کـه واقعیات مخفی از انظار ما را بـرملا می کند. شعر پرده‌ها را می‌درد و هر چیز را در زیـر نوری رخوت‌زدا، عریان و برهنه نشان می‌دهد.»

دوم: این‌ابهام‌از‌این‌روست که‌شاعر واقعی‌امروز‌با توجه بیش‌از حد به اصل «شخصیت بخشیدن به اشیاء» (که در شعر سابقه‌ای دیرینه دارد و یکی از مبانی تعریفی‌ی شعر است) بـه هـر چه در چشم‌انداز اوست صفات انسانی می‌بخشد و در حقیقت چون این ذهنیات پیچیدهٔ آدمی است که بـه اشیاء تحمیل می‌شود و در واقع تار و پـود فضای شعری او را می‌بافد ، آن رازآمیزی و ابهام را به‌وجود می آورد.

۱ـ سن ژون پرس ـ خطابهٔ جایزه نوبل ـ «هنرمند و زمان او» به‌ترجمهٔ دکتر مصطفی رحیمی ـ انتشارات «نیل» سال ۱۳۴۵

سوم: و نیز این ابهام از این روست که شاعر واقعی چون اصولاً روشنگر آن زوایای تاریک است و می‌خواهد آن دنیاهای ناشناخته را روشن کند، مجبور است حد شعر را از نظر ماهیت و جوهر نگهدارد. توضیح اینکه اگر بیش از حد لازم، این حالت روشنگرانه را با توضیحات و توجیهات زائد بیالاید، بیش یا کم به‌شیوه‌های استدلالی نزدیك خواهد شد و از خط شعر به‌دور خواهد افتاد. و این خود بهترین دلیل است که ابهام همواره همراه باشعر خواهد بود. و اگر نبود به تجربه مسلم شده است که معمولا از تعریف خود عدول کرده واز مرز حساس و باریك خود به‌درهٔ نثر درغلتیده است.

چهارم: وهمچنین این ابهام از این روست که شاعر واقعی امروز برخلاف ناظمان پیچیده‌گو، تعمداً شعر را پیچیده نکرده است. بلکه بر آن بوده تا به‌دنیائی وفضایی خاص خود دست یابد. بنابراین در شعر به‌ایجاد روابطی می‌پردازد که درحقیقت از مجموع این روابط است که شعر، ساختمانی مخصوص به خود می‌گیرد وبا کشف کلیدی که در بطن آن روابط خفته است، خواننده را در فضای خود وارد می کند. بدین معنی که مثلا وقتی شاعری «شبهای تاریك» را به هیئت «رودی سیاه» می‌بیند که در مردابی فرومی‌ریزد:

تاریك ترین شبان بی‌شبگیر

رودی است سیاه

رودی است

فرورونده

در مرداب

تا اینجا حرکت شعرطبیعی است وساده و توصیف هر «رود»ی است که ممکن است به «مردابی» بریزد اما وقتی شاعر به این سطر

می‌رسد:

من شب را
قطره
قطره
می‌نوشم

دیگر ایجاد رابطهٔ شعری کرده است. یعنی هم اینجاست که فهمیده می‌شود این «من» منی که شب را (= رود را) قطره قطره می‌نوشد، همان «مردابی» است که در آغاز شعر از آن سخن گفت. بنابراین درشعر امروز، یکی نیز وجود این گونه‌روابط است که‌ایجاد ابهام می‌کند و ناچار خواننده شعر تا این روابط را کشف نکند، شعر را نخواهد فهمید.

پنجم: و این ابهام، باز ازاین روست که درشعر امروز بیش از همیشه بیانهای تازهٔ شعری‌دیده می‌شود. بیانهای گونه‌گون از شاعران‌مختلف که گویی به‌طرف مرکز شعر، یعنی هستهٔ اصلی شعر حرکت‌می‌کند و از مجموع آن نزدیك شدن‌ها، ساختمان شعر شکل می‌گیرد. چنین است که هرچه نحوهٔ بیان تازه‌تر وقوی‌تر وپیشرفته‌تر باشد،درحقیقت مبین‌آنست که‌شاعر، بیشتر رعایت ایجاز وفشردگی کرده است. پس «ایجاز»، ازآنجاکه ما دنیائی از اندیشهٔ شعری را در سطری یا در بندی یادرشعری خلاصه می‌کنیم، در حقیقت لازمهٔ هرشعر پیشرفته‌ای است ویکی از مهمترین عواملی است که شعر را مبهم جلوه‌می‌دهد. تا آنجاکه خود یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز شعر ونثر نیزمی‌تواند بود. واما چون این «ایجاز» (جز در موارد استثنائی همچون بسیاری از ابیات حافظ وغزلیات شمس و گهگاه دیگران) در شعر قدیم بیشتر «ایجاز»ی است که به‌اقتدار در سخنوری ارتباط دارد ونه‌ایجازی که

خود ذاتی‌ی شعر است. از انواع ایجاز می‌توان چنین سخن گفت:

الف: ایجاز کمی یا لفظی‌ی کلی:

توضیح اینکه: فی‌المثل قصیده‌ای مدحیه که درصد بیت‌سروده شده باشد در پنجاه بیت گفته‌شود. این ایجاز مربوط به‌کل یک شعر است. بدین معنی که از میان قصائد بسیار اعم از متغزل وغیر متغزل یا مشبب و غیر مشبب می‌توان بسیاری از ابیات را برداشت بی‌اینکه به‌کل شعر زیان برسد.

ب: ایجاز کمی یا لفظی‌ی جزیی:

ایجازی که بیشتر در ابیات جداگانه یک قصیده یا شعر رخ می‌نماید. فی‌المثل وقتی گفته می‌شود:

این راست‌دست‌تست که در لحظه‌های سیر
اینگونه نطق داده قلم را چو ناطقان
وین‌دست چپ، که‌داده به‌سنگینی‌سکون
برحلقهٔ نگین نظری تیز و نکته‌دان

آنچه در وهلهٔ اول به‌نظر می‌رسد، اینست که ناظم این چند سطر بسیار کوشیده‌است تا حتی‌الامکان این‌محتوا راکه محتوایی‌مدحی است باکمترین کلمات و در کمترین ابیات بگنجاند. در صورتی که ممکن بود ناظم دیگری همین محتوا را در چندین بیت می‌آورد. اکنون خیال می‌کنید ازاین کوتاه‌تر نیز (مثلا در یک بیت) می‌توان همین محتوارا با همین مقدار کلمه بیان کرد؟ ومی‌بینیم که «انوری» بیان کرده است:

آنکه‌به سیروسکون ، یمین ویسارش
نطق و نظر داده‌اند کلك و نگین را

بدین معنی که پادشاهی که دست راستش در هنگام حرکت به

قلم نطق داده است و دست چپش، درهنگام سکون، بـه‌نگین، نظر.
اکنون‌توجه کنید بااین که در آن دوبیت (از نظر کمی) امکانات بیشتری
برای شاعر بوده است، بازهم نتوانسته است بـه‌این درجه از اقتدار،
یعنی در یك بیت محتوارا بیان کند. بنابراین پیداست کـه اگر بتوان
محتوایی را تنها دریك بیت گنجاند (همچنان کـه انوری گنجانده)
فضای آن یك‌بیت بسیارمبهم‌تر وپیچیده‌تر تاازفضای آن‌دوبیتی‌است که
همان محتوارا بیان‌کرده است. و هم‌اینجاست که میزان اقتدار یـك
شاعر از نظر تسلط به‌زبان و بیان نیز معلوم می‌شود.

ج ــ ایجاز معنوی یا کیفی

ایجازی که در شعر قدیم، از آن نظرکه این نوع ایجاز در شعر
کلیتی همه‌جانبه را بیان می‌دارد، یکی از وجوه ممیزه شعر ونثر بوده
است. زیرا در نثر باتفصیل واطنابی که مخصوص به آنست، اغلب به
کمك جزئیات باید به‌طرف مقصد رفت و مقصود را بیان داشت. در
صورتی که درشعر چنین نیست. آنچنان که وقتی حافظ می گوید:

گفت آن یار کزاو گشت سردار بلند
جرمش این بود که اسرار هویدا می کرد

این حرفی است کلی، و فشرده‌یی است از جزئیاتی مشروح، به
دلیل اینکه همین محتوا را عطار نیز از قـول شبلی دربـارهٔ حلاج
می‌نویسد: «نقل است که شبلی گفت آن شب به سر گور او (حلاج)
شدم و تا بامداد نماز کردم. سحرگاه مناجات کردم و گفتم الهی‌این
بندهٔ تو بود مؤمن وعارف وموحد، این بلا با او چرا کردی؟ خواب
برمن غلبه کرد و به‌خواب دیدم که قیامت است واز حق فرمان‌آمدی
که‌این از آن کردم که سرّما باغیر گفت.» همچنان که پیداست، عطار
برای رسیدن به‌گریز آخرین شرح و بسطهای مفصلی داده است. در

صورتی که در بیت حافظ ما تنهاهمین گریز را می‌بینیم. چرا که حافظ خواسته است آن‌همه را به‌صورت یك حکم کلی احیاء وباز گو کند. یعنی برای او کلمات تنها وسیله نبوده بلکه چون به زبـان شعر سخن می گوید، هدف نیز بوده است. بنابراین درست در مقابل جزئیاتی که نثر بدان می‌پردازد، این نوع ایجاز صرفاً شکلی از کلیتی است که شعر متوجه آنست.

د ــ ایجاز «کمی ـ کیفی» یا «لفظی ـ معنوی»

ایجازی که یك تفاوت اساسی با ایجاز نوع سوم دارد، وآن اینکه در آن بیت انوری (وحتی بیت حافظ) نحوهٔ بیان از نحوهٔ بیان معمول درعصر شاعـر هرگز عدول نکرده است وکاملا تابع قواعد نحوی زبان نثر بوده است. درصورتی که درشعر امروز، غیراز اینکه درهرسطر شعر چنین ایجازی را می‌توان دید، نیز این ایجاز به‌نحوهٔ بیان ارتباط دارد. وخود جزئی است از ذات شعر. بدین‌معنی که مثلا در آن بیت انوری،مقداری به‌علت صنعت «لف ونشر» ایجاد ایجازشده است. منتها باهمان منطق نحوی. لیکن، در شعرامروز، نحوهٔ بیان، از آنجا که از کیفیت تکوینی‌ی فضای کلی شعر سخن می گوید، خود میزان جوهر شعری را نیزتعیین می کند. واین به‌دوعامل بستگی‌دارد:

اول- از این نظر که چون‌اصولا درشعرواقعی‌امروز،همهٔ اشیاء و مفاهیم از میان استحاله‌های فراوان زاده می‌شوند ، بیانی نیز که زاده ونتیجه وعصارهٔ ایـن استحاله‌هاست، خود به‌خود به سوی فشردگـی می‌رود واین‌یعنی ایجازمحض.

دوم- ازاین‌نظر که‌چون‌شعردرزمان‌مابیش ازپیش از«نثر»فاصله گرفته‌تعریف‌دقیق‌تری‌یافته‌است.وپیداست که این‌فاصله گرفتن،یکی‌نیز به‌اعتبار گریختن از منطق نحوی است. بدین معنی کـه شاعر امروز

حتی‌الامکان‌سعی دارد غیرازاینکه مطلقاً ادات تشبیه‌وزوائد وحشوو... را ازمیان‌بردارد، باعوض کردن جای‌صفات‌وقیود بایکدیگرویااسمهایی که‌به‌صورت صفت درمی آیند، حتی‌المقدور نحوهٔ بیان را تازه‌تر کند، بنابراین وقتی چنین سطری درشعر امروز دیده می‌شود :

شب همیشهٔ نی‌های استخوانی تو برلب همیشهٔ مرگ

مسلم است که در ابتدا برای اذهان ناآشنا ، این توهم را به بار خواهدآورد که این نحوهٔ «جمله‌بندی» ازنظر زبان فارسی‌درست نیست. مگر بیایند و بیان بسیار موجز وفشردهٔ آن را بشکنند و به صورتی نثروار بازنویس کنند؛ تا مفهوم‌آن به‌این‌صورت روشن‌شود: «ازآن‌شبی سخن می گویم که‌جزپوستی واستخوانی با تو نبود،نشسته بودی و شبح مرگ در کنار تو ایستاده بود و گویی از استخوان تو «نی»یی ساخته بود و برلب خود نهاده بود ودرآن می‌دمید» بدین معنی که اگر شاعری سنتی همین مضمون را می‌خواست بگوید،عین این بیان نثرگونه‌راموزون می کرد ونام‌آنرا شعرمی گذاشت.اینجاست که می‌توان گفت شعر واقعی امروز شعریست که از مجموع سطوری همچون سطر بالا (که درغایت ایجازاست) به‌وجود آمده است.یعنی غیر از اینکه کلمات هر یک با یکدیگر ارتباط دارند ، سطرهای شعری نیز جداگانه بایکدیگر ارتباط خواهند داشت و هم‌این ایجاب می کنندکه وقتی‌همهٔ سطورشعر از آن ایجاز برخوردار شد، کل‌متشکل شعر نیز تمامی این ایجاز را دربرداشته باشد.

اکنون باید گفت که تنها شعرهای ساختمانی وفشرده هستندکه قابل هیچ گونه تلخیصی نمی‌توانند بود. زیرا هرشعر فضایی ودنیایی است که منطق وقوانین خاص خود را دارد. آنچنان‌که اگر برای آن شکلی عینی و متجسم قایل شویم، گویی هرتکه‌ای ازآنراکه برداریم

به‌ماهیت شعر لطمه زده‌ایم. درصورتی که در آن انواع ایجاز، همچون شعر «انوری» به‌ماهیت آن کمترین لطمه‌ای نخواهد خورد، بلکه فقط به کوتاهی و تلخیص خواهد رسید.

بنابراین اگـر شعر ساختمانـی تلخیص پذیر باشد، درحقیقت خانه‌ای است که به صورت خانه‌ای کـوچکتر در آمده است. ونه‌مثلا به‌هیئت خیابانی یامیدانی یاهرشکل دیگر. وبرعکس در شعرهایی که فاقد این استخوانبندی و تشکل وایجاز و فشردگی ودرنتیجه،«ابهام» است(وبه‌اصطلاح نویسندهٔ این مقاله، ازجمله شعرهای «حرفی» است) هرتکه‌ای وپاره‌ای از آنهارا می‌توان برداشت.بی‌اینکه بدانها لطمه‌ای وارد شود. چراکه این شعرها تنها در حکم «خط» هستند وپیداست که اگر ما قسمتی از یـك خط مستقیم را برداریم، بـازهم همان «خط» خواهد بود. درصورتی که شعرهـای «ساختمانی» به دایره می‌مانند و روشن است که اگرتکه‌ای از دایره برداشته شود، دیگـر هیئت دایره نخواهد داشت.

نیما...[1]

با نگاه به «مثلث شعر»، که یک رأس آن شاعر و رأس دیگرش مردم‌اند و رأس سوم، حقیقت جهانی و جوهر شعری است.[2] پیداست که اگر شاعر صرفاً به طرف جوهر شعری رفت (همچون شاعرانی که ذهنیتی سخت پیچیده دارند) از رأس دیگر مثلث یعنی مردم دور خواهد شد. نیز اگر شاعر فقط به سوی مردم و شنوندگان رفت (همچون شاعرانی که یا «حرف» می‌زنند و شعار می‌دهند یا به عینیتی نشان دادنی اکتفا می‌کنند) از رأس دیگر مثلث (= جوهر شعری) دور خواهد افتاد. بنابراین، از آنجا که دایرهٔ محاط در مثلث شعری هر دو دسته کوچک است، شعر آنان فاقد آنچنان فضای گسترده‌ای است که بتوان درهای بسیار بر آن باز کرد و در فضای آن وارد شد و به کشف آن پرداخت.

۱ــ این نوشته با نام «نیما در آینه» نخستین بار در مجلهٔ «تماشا» زمستان سال ۱۳۵۴ به‌چاپ رسیده است.

۲ــ رک. «مثلث شعر» س. ک. استید ــ جنگ اصفهان دفتر ششم ۱۳۴۷.

اینجاست که می‌توان گفت هر دو دسته شاعران دوسه دههٔ اخیر، چه آنها که درذهنیت پیچیدهٔ خوداسیر بوده‌اند و چه آنها که به‌عینیت‌سطحی خویش قناعت کرده‌اند، باتوجه به‌دایرهٔ کوچك شعرشان هیچکدام «دربند فتوحات تازه نبوده‌اند وترجیح داده‌اند که قوای خودرا در وطن‌مألوف وقلمروکوچك خویش استحکام بخشند، غافل از این که جهان بالقوه از آن شعر است.»

نیما بااینکه آغازگر بود نخستین کسی نیز بود که بتدریج ازمحدودهٔ اسارت در ذهنیت تنها و عینیت جداگانه برگذشت وباایجاد ساختمان و زبان‌وفضایی دیگر، سرانجام باترکیب وتلفیق دقیقی از عینیت و ذهنیت راستین درپشت پوست نظم خون دواند و با دست یافتن به دایره‌ای وسیع در مثلث شعری خود دیگر بار شعر را عنوان بخشید. واین‌بیشتر به اعتبار صمیمیت ویگانگی اوبامحیطی بود که درآن‌پرورش یافته بود. واین اصل، پیش‌ازهرچیز در شعرهای‌او پیداست. شاعری که باسبزه‌ها وکوهها، ابرها ومه‌ها، رودها ودرخت‌ها ، درهم می‌آمیخت و همواره در هر تموجی از خطوط ارتباطی شعرش ، تصویر حالتی ازحالات خودرا باز می‌یافت.

وما ازهمین‌روست‌که می‌خواهیم براساس سه قطعه «در شب سرد زمستانی» «هست شب» و «خانه‌ام ابری است» به‌دایرهٔ شعر اودرمثلث‌متساوی‌الاضلاعش توجه کنیم:

۱

در شب سرد زمستانی
کورهٔ خورشید هم، چون کورهٔ گرم چراغ من نمی‌سوزد
و به مانند چراغ من
نه می‌افروزد چراغی هیچ،
نه فرو بسته به یخ ماهی که از بالا می‌افروزد

من چراغم را درآمدرفتن همسایه‌ام افروختم در یک شب تاریک
و شب سرد زمستان بود
باد می‌پیچید با کاج،
در میان کومه‌ها خاموش
گم شد او از من جدا زین جادهٔ باریک

و هنوزم قصه بر یاد است.
وین سخن آویزهٔ لب:
که می‌افروزد؟ که می‌سوزد؟
چه کسی این قصه‌را در دل می‌اندوزد؟

در شب سرد زمستانی
کورهٔ خورشید هم، چون کورهٔ گرم چراغ من نمی‌سوزد.

این شعر، در شبی سرد از شبهای زمستان نوشته شده است. هنگامی که شاعر به‌یاد شب زمستانی دیگرافتاده. شبی‌خاطره‌انگیز و حسرتبار. که برای همسایه چراغ افروخت وهمسایه که سرانجام گم شد. و آنگاه بیان حسرتی و دردی با خاطرهٔ آنشب سرد زمستانی.

این شعر از چهار بند تشکیل شده است. در بند اول که می‌توان مقدمهٔ شعرش گفت، شاعر فضایی ایجاد کرده که خواننده و شنونده را به سادگی در شعر وارد می‌کند. در بند دوم که می‌توان متن شعرش خواند، جز اینکه ناگهان علت ایجاد چنان فضایی را بر ما روشن می‌کند، نیز ما را به آخر شعر می‌رساند. به دوراهی حیرانی و سرگردانی. در بند سوم غیرمستقیم خاطره‌ای را که در بند دوم بیان کرده تعمیم می‌دهد و از فضیلت خویش سخن می‌گوید: فضیلتی که دیگر چون او کیست که بسوزد و کیست که بیفروزد. و در بند آخر که عیناً دو سطر آغاز شعر را تکرار می‌کند. هم به‌لحاظ تاکید بر فضیلت خویش و هم به نشانهٔ خاطره‌ای و شعری که ادامه خواهد داشت.

در بند اول با مصالح خاصی که به کار می‌برد، در شبی از شبهای زمستان، تنها از چراغ خود سخن می‌گوید. چراغی که از کورهٔ خورشید هم روشنی بخش‌تر است و از همین روست که هیچ چراغی همچون چراغ او فروزان نیست. و حتی ماه نیز که گویی دریخ گرفته شده است. اما چرا چنین از این چراغ یگانه و فروزان سخن گفت این «چرا» را در بند دوم روشن می‌کند.

در بند دوم می‌بینیم که اگر شاعر در مصراع آغاز، آنچنان باز به تأکید از نور چراغ خویش سخن می‌گوید، چراغی گرمتر و نورانی‌تر از خورشید، از این روست که غیر مستقیم بتواند از همسایه‌ای سخن بگوید که با وجود چنان چراغ خورشیدوار در شبی سرد که باد می‌وزید، او در میان کاجها و کومه‌ها، تنها و خاموش رفت و گم شد:

در میان کومه‌ها خاموش

گم شد او از من جدا زین جادهٔ باریک
و بدین ترتیب خواننده را حیران و سرگردان بر سر دوراهی به‌توقف وا می‌دارد. با این اندیشه که آیا او از کدامین راه رفته و چرا با وجود چنان چراغی گم شده است؟

در اینجا به نظر می‌رسد که شعر باید تمام می‌شد. اما چرا تمام نشده‌است، برای اینکه در چند سطر آخر گفته شود این خاطره در زمانی اتفاق افتاده، که اکنون دیری از آن گذشته است. و دراین مدت،مدام دراین اندیشه بوده که آیا کیست که‌همچنان چراغ‌می‌افروزد وکیست که همواره این قصه را به‌یادخواهد سپرد؟!

اما این توضیح سادهٔ شعر بود. نباید فراموش کرد که: باتوجه به‌کلمه‌ها وترکیب‌هائی که از حوزهٔ لغوی خود فراتر رفته‌اند وشکل مستعار گرفته‌اند ، بی‌اینکه از زبان ساده شعر دورشوند و فضایی‌روشن را تاریك کنند، شعر، جز صورت ظاهری‌اش صورتی نیز در زیر دارد. صورتی نمادین: نیمایی که چراغ به‌دست گرفت وهمسایه‌ای که شایستگی این‌روشنی بخشی را نداشت و شاعر که همچنان‌نوربخشید واز خود پرسید که: آیا کسی دیگر هست که شایستهٔ چنین راهنمایی باشد؟ وآیا پس ازاین، کسی به‌حقانیت من شهادت خواهد داد؟! و دربندآخر که باتکراردوسطر آغاز شعر، گویی به‌شعر به‌جای‌حرکت طولی، حرکت دایره‌ای می‌بخشد. واین یکی از نخستین اسباب‌شکل شعری است که یعنی: حکایت همچنان باقی است.

ونتیجه اینکه: دایرهٔ شعری محاط در «مثلث شعر» نیمادایره‌ای است معتدل و متعادل (اگر نه بسیار بزرگ) در مثلثی تقریباً متساوی الاضلاع، که فاصله شاعر بامردم یا شنوندگان و خوانندگان از یك طرف، و باجوهرشعری وحقیقت جهانی ازطرف دیگر مساوی‌است.

نه آنقدر به مردم نزدیك شده است که شعار وار بگوید : چرا شعر مرا نمی‌فهمید، شعر من متعالی است ، چرا همسایهٔ من راه مرا درست تشخیص نداد، ونه آنقدر متمایل به‌زاویهٔ جوهر شعری است که صرفاً تصویر فضایی شاعرانه ودقیق منظور نظر او باشد.

بیان شعری‌ِ دو همسفر که در یك نقطه‌از هم جدا شده‌اند. و بویژه او که درجادهٔ باریك گم شده است و...

«آی نی زن که تو را آوای نی برده است دور از ره کجائی»؟

۲

هست شب یك شب دم کرده وخاك
رنگ رخ باخته است
باد نوباوهٔ ابر، از بر کوه
سوی من تاخته است

هست شب همچوورم کرده تنی گرم دراستاده هوا
هم ازاین روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را

با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند درگورش تنگ
به دل سوختهٔ من ماند
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!
هست شب، آری شب

نیماتماشاگری تنهاست. تماشاگری که باهر گوشه و کنارسرزمین پربارش آشناست. از پرندگان ودرختان، از باد وابر، ازدریاوعلفزار، از آب و رودخانه، از بیشه و جنگل همه را می‌شناسد . مردی که

روزها تماشا می کند و شبها، حاصل تماشای خود را که ازصافی ذهن او گذشته و رنگی دیگر یافته برروی کاغذ می آورد.

این شعر نیز توصیفی ازهمین شبهاست. شبیِ دم کرده وخفقانی و گرفته، که در شاعر فرو می‌نشیند. استحالـه‌ای صورت می‌پذیرد و شاعر شب‌نشین وشب‌زده موقعیت خود را درمحاصرهٔ مصالـح شبانهٔ شعر ترسیم می کند.

دراین شعر،شاعر ابتدا شبی از شبهای شمال را توصیف‌می کند شبی که دم کرده و از این دم کردگی، رنگ خاك پریده است. ولی در همین دوسطر آغاز شعر از رابطهٔ شب باخود (کـه پس ازاین شناخته خواهد شد)، سخن گفته است. زیرا به «خاك» حالتی انسانی بخشیده است. چرا که در حقیقت انسان است که براثر گرفتگـی هوا رنگش می‌پرد. تا دوسطر بعد که ناگهان بابادی که براو مـی‌تازد ، مستقیماً از خود سخن می گوید.

این بند اول شعر بود که می‌توان آنرا به‌مثابهٔ اشاره‌ای بـرای تمامی شعر دانست. شعری که به‌نظر می‌رسد به‌منزلهٔخطی است‌مستقیم که‌یکسر آن شب است وسردیگر آن شاعر شب‌نشین. وبنابرایـن در-بندهای بعد است کـه احتمالا رابطهٔ میـان شب و شب نشین روشن خواهد شد.

دربند دوم کـه فقط دوسطر است،باز به نوعـی دیگر به شب شخصیت و حالت انسانی می‌بخشد. شبی که همچون تنی گرم است‌در هوای راکد. آنچنان کـه هیچ گمشده‌ای نمـی‌تواند راهش را بیابد. دربند سوم بیابان دراز را به‌صورت مرده‌ای باتنی گرم مـی‌بیند که در گورتنگش خفته‌است. زیرا درحقیقت این دل سوختهٔ اوست کـه در قالب تنی خسته از هیبت تب می‌سوزد. اینجاست که استحاله صورت

می گیرد. چرا که اگر تصویری آنچنان از بیابان می‌دهد، به‌علت تصویر بعدی است که از تشابه میان بیابان باتن ودل خویش سخن می گوید: تن گرم بیابان و تن خستهٔ شاعر که از تب می‌سوزد. بیابانی همچون مرده‌ای در گوری تنگ و همچون دل سوخته‌ای درقالب تنگ تن.

حالاست که تازه می‌فهمیم چرا در آغاز شعر، شب را دم کرده وخاك را رنگ باخته دیده است. وبعد چرا شب را همچون تنی گرم و ورم کرده و هوا را ایستاده و بیابان را مرده‌ای با تنی گرم، زیرا به راستی این چشم‌اندازی است که از دریچهٔ چشم مردی خسته از تب تصویر شده است. شاعری اصیل که چون خسته و تبدار درشب‌است ناچار حالت خاص وی درهمه اشیایی که درچشم‌انداز اوست منعکس می‌شود. وما لاجرم شب و بیابان وخاك و هوا را نیز خسته‌وتب کرده می بینیم. آنهم تا آنجا که گویی از مجموع ترکیب این‌ها ، یعنی شب و بیابان وخاك‌وهوا می‌توانیم چهرهٔ واقعی شاعر را باز شناسیم چهرهٔ «نیما» را .

ونتیجه اینکه: در این شعر نیز بـه‌مردم وشنوندگان نه آنچنان نزدیك شده است که از جوهر شعری دورافتد ونه‌آنچنان در تصاویر شعری غرق بوده است کـه هیچکس نتواند با شعر او ارتباط برقرار کند. «عین» و «ذهن»چنان باهم درآمیخته‌اند که گویی «یکی»شده‌اند شاعر وشب در فضای شعری کـه دایرهٔ آن (اگرنه بزرگـ‌ـك)درمثلث متساوی الاضلاع ترسیم می‌شود.

۳

خانه‌ام ابری است
یکسره روزی زمین ابری است باآن

از فراز گردنه، خرد و خراب ومست
باد می‌پیچد
یکسره دنیا خراب از اوست.
و حواس من .
آی نی زن که تورا آوای نی برده است دورازره کجائی
خانه‌ام ابری است اما
ابر بارانش گرفته است
در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم.
من به روی آفتابم
من برم در ساحت دریا نظاره
وهمه دنیا خراب و خرد از باد است
وبه ره نی‌زن که دایم می‌نوازد نی، دراین دنیای ابراندود
راه خود را دارد اندرپیش

کمتر شعری است کـه بـه این سادگی آغـاز شود: خـانه‌ام ابری است . . . این شعر ساده را در سرزمینی که ششصد سال ـ از زمـان حافظ تا حال سابقهٔ سخنوری و مضمونسازی دارد چگونه باید توجیه کرد؟ شعری که نه نشانه‌های سخنوری ومضمون سازی در آنست و نه پیچیدگی‌های تصویری.

و راستی مگر می‌شود که شاعری درخانهٔ ابری‌اش بنشیند و به همین‌سادگی از اندوه خود سخن بگوید ؟ آری مـی‌شود. مگر نه‌هر شعرخوب وکامل جز به‌همان صورت که نوشته شده است‌نمی‌توانست و نمی‌بایست نوشته مـی‌شد؟ واین بـایستن مگرنه از صمیمیت شاعر ناشی می‌شود؟ صمیمیتی که عامل اصالت آفرینش هنری است. وایـن اصالت مگرنه‌نتیجهٔ برخورد شاعر بـا جهان خارج و نحوهٔ حصول

ارتباط ناشی از حساسیت فطری و تجربیات تدریجی خاص اوست؟ و مگر نه همین است که «سبک» را توجیه می کند؟ و نیز مفهوم «زبان» و «فضا»ی ویژهٔ شاعر و شعر را؟ آنچنان که اگر نیما می گوید:

خانه‌ام ابری است

یکسره روی زمین ابری است با آن

این فقط اوست کـه این چنین می‌گوید: و نه هیچ شاعر دیگر. او با زبان ویژهٔ خویش، زبانی که به ساده‌ترین وجه از نثر فاصله می گیرد، تنها با توجه به «متمم» «با آن» . توضیح اینکه صرفاً به علت خانهٔ ابری اوست کـه جهان نیز ابری است. و چـون چنین است (یعنی خلاف واقعیت) پس این گفتن مستقیم «خانه‌ام ابری‌ست» نیست. آنچنان که در واقعیت بیرونی است و بـه تبع در منطق نثری. بلکه حرفی است دیگر. و این در بند بعد بهتر پیدا می‌شود:

از فراز گردنه خرد و خراب و مست

باد می‌پیچد

یکسره دنیا خراب از اوست

و حواس من

بادی‌از فراز گردنه می‌پیچد. با آن صفات گویا: خرد و خراب‌و مست و اگر دنیا خراب است صرفاً از بیداد اوست و نه دنیا کـه حـواس شاعر نیز. حواس شاعر یعنی نقطهٔ عطف منطق شعری و خاستگاه فرم و شکل شعر. حواسی آشفته از باد که به ناگزیر خانه را «ابری» احساس کرده است. خانه‌ای ابری که همهٔ جهان‌نیز همراه با آن ابری است. و بـادی تعیین کنندهٔ زاویـهٔ «دیـد» او. و چـون پس از آن می گوید:

آی نی‌زن که تو را آوای نی‌برده است دور از ره کجائی؟

ضمن اینکه در وهلهٔ نخست به‌نظر می‌رسد که خط فاصلهٔ بینش خود را با «نی‌زن» مشخص کرده است، فی‌الواقع با تکرار آن سطر در بند بعد، ذهن خواننده را متوجه مفهوم مخالف آن نیز می کند:

خانه‌ام ابری است

ابر بارانش گرفته است.

با کلمهٔ «اما» اولین پرتو امید در فضای مه‌آلود شعر می‌تابد. ابری آمادهٔ بارش.[1] سطری که مانند پنجره‌ای در حصار تاریک شعر باز می‌شود تا شاعر از کنار آن برسطح دریا به چهرهٔ آفتابش بنگرد. آفتاب روزهای روشنی که از دست رفته‌اند.

اما این پنجره‌ای است که در خیال باز می‌شود. چرا که همهٔ دنیا خراب و خرد از باد است. و نی‌زن که تنها به نواختن نی دل‌بسته است، در این دنیای ابر اندود همچنان به راه خود ادامه می‌دهد:

و به ره نی‌زن که دایم می‌نوازد نی در این دنیای ابراندود

راه خود را دارد اندر پیش

و آیا هیچ شعر دیگر هست که چنین ساده و غمناك و چنین‌زیبا و تمام ناشدنی به پایان رسد؟ و مگر نه هر شعر بزرگ همچنان به حرکت خود ادامه خواهد داد و هیچگاه به نقطهٔ پایان نخواهد رسید.

اکنون شعر را بزرگ کنید! خانه را که سرزمینی است دیگر و باد را که هیولائی دیگر و حواس او را که حواس انسان بهت

۱ــ و به‌نظر بسیاری «ابری که نخواهد بارید»، که البته با توجه به‌کلمهٔ «درخیال» در مصراع بعد و نیز با توجه به‌کل فضای شعر، درست‌تر است. اما بر منتقد به اعتبار ذهن کنجکاوش، در لحظات مختلف و استعداد زبان و بیان شعر برای این کنجکاوی، حرجی نیست. من «گرفتن» را به معنای شروع شدن (مثلا باران گرفت) گرفته‌ام. شاید کلمهٔ «اما» باعث این فرض شده، شاید هم در لحظه تفسیر، دوست داشته‌ام در این خانهٔ ابری پنجره‌ای رو به آفتاب باز شود.

زده ، اما پاك و اندوهگین قرن ماست و نی‌زن‌ها را، و بالاتر از همه شاعری بزرگ را که در کنار پنجرهٔ ذهن خود در این جهان تاریک ایستاده است.

و نتیجه اینکه: نیما باز هم در این شعر، نه آنچنان به فهم مردم و شنوندگان نزدیک شده است که شعار دهد «آی مملکت خراب است و حواس من مغشوش و ... «از این دست شعارها،» و نه فضای شعر را چنان مبهم کرده است که همهٔ مخاطبان و شنوندگانش را از دست بدهد. شعری که همچنان دایره‌ای است متعادل در مثلثی متساوی‌الاضلاع.

۲

نقدها

... «خاک»[1]

مدتهای مدید بود که در میان خیل صادرات «رنگین نامه‌ای» در بازار شعر، گاه بـه متاعی بر می‌خوردم مستقل و در عین‌حال مغشوش ونامنسجم. با رگه‌هایی گاه‌درخشان با امضای« م.ع. سپانلو» که امیدی بود و نویدی . . . و خوشحال از اینکه منتشر می‌شود: «آه ... بیابان!». تا فروردین چهل و سه که در شیراز کتاب را خواندم و بعد، که به‌فراغت بازخواندمش ونیز مقاله‌ای رااز «آزاد» درخصوص آن (در فردوسی) و هـم متن مصاحبه‌ای را بـا «سپانلو» (درجنگ طرفه) واینها گذشت تا پارسال که در اصفهان با اوآشنا شدم وشعرهایی‌وحرفهایی از او و از من تا هم اکنون که چندماهی از انتشار «خاک» می گذرد. و حالا که فرصتی پیش آمده‌است بل حرفی زده شود در خورنده «خاک»[2] و شعر او.

۱ــ این مقاله نخستین بار در «جنگ اصفهان» شمارهٔ اول تابستان ۱۳۴۴ با نام درباره «خاک» ، دومین مجموعه شعر «سپانلو» چاپ شده است.

۲ــ «خاک» م. ع. سپانلو ــ اردیبهشت ۱۳۴۴ ــ منظومه‌ای ۷۹ صفحه‌ای در دو قسمت، «پیش درآمد» و «خاک بزرگ»

مصـالح شعر کلماتند ونوع خاص ایـن کلمات و ترکیب وترتیب آنهاست که سلامت‌وتوانائی شاعر را در به‌کار گرفتن آنهانشان‌می‌دهد. شاعرانی که زبانی مخصوص بخود و مستقل پیدا مـی کنند، کار نقد شعر آنان از یـك لحاظ آسان مـی‌شود . مثلا «امید». ونیز به‌نسبت سپانلو، که بایك دسته‌خاص از کلمات‌سروکار دارد ودر همهٔ‌شعرهایش به‌چشم می‌خورد. درحالت ساده‌اش در‌این‌پاره:

آری ای محبوس، ای جد دلاور، ای شبح که‌از
ـ میان سالها خم می‌شوی بردوش فرزندت
آن زمانی که براقیانوس مغرب، شکل باراندازهای
ـ عامی وپست وطن را خواب می‌دیدی
آن زمان که خون مذاقت را زطعم ترش وشیرین
ـ انار جنگلی بیدار می کرد، ای پدر، ای مرده‌ریگت
لعن ، آیا قلبت ازاین رهروان محبس محتوم،
ـ در راه عبث‌افزا خبر می‌برد

(خاك ص ۳۹)

که واژه‌هایی مثل «بارانداز» و «مرده‌ریگ» و«رهروان» راکه فارسی است درکنار لغات تـازی«شبح» «محبوس» «لعن» و«محتوم» قرار داده است.همراه‌باترکیب «عبث‌افزا» که مقدمش‌عربی‌ومؤخرش فارسی است. و درحالتی متوسط در‌این‌پاره:

دربها گلمیخ‌دارو دسته براندام دق‌البابشان سرهای سگ‌یااسب
(خنده‌ی شیطانی‌ات ای اسب ریشو، اسب بی‌حالت)
ضربه‌های کوبه را درخاطره تخمیر خواهد کرد
(خاك ص ۵۶)

که در کنار « درب » که غلط محض است ، « دق‌الباب » و « ضربه »

عربی و«کوبهٔ» فارسی‌را می‌بینیم همراه با«ریشو»ی عامیانه‌و«گلمیخ» سنتی. و درحالتی شدید دراین پاره:

گردبادان همچو زورقهـای ساکت در بحورشب گریزان بود
بازوی من دست‌های لاغرم، در موجهای ناشناس‌مرگ‌می‌رفتم
در زمان که رعد غران بود وخط سیمگون برق
ـ می‌تابید در مبهوتی مکار اندیشه
(خاك ص ۵۳)

که «گردبادان» جمع «گردباد» و «بحور» که بـه‌جای «بحار» گرفته شده است و «مبهوتـی مکار اندیشه» که از ترکیب هـای عجیب مخصوص سپانلوست. وهمهٔ جمله‌هـای مذکـور و نامذکور مغشوش که باید شکر کرد کـه «ادیت» شده است والا...[۱]

واما وقتی می گوید: من دراین کلمات احساس غربت‌نمی کنم زندگانی من با اینها گذشته است،[۲] لابد نباید دیگر حرفـی زد. چون در «بحور» احساس غربت نمی‌شود و نه در «بحور» کـه در « ثقوب روح درابعاد» «درعقیم انتهای ژرف مشکوك» و در کلماتـی همچون «پادو» «البته» «حتماً» «لااقل» و... وبیم از اینجاست که وقتی شاعری ارجمند باذهنی نوپرداز و نوجو می گوید: «دنیای شعر، سراسر رؤیا وپیشگوئی است وشاعران بسان پیغمبران سخن خواهند گفت. کلمات

۱ــ «من توی کارم روش مخصوصی دارم اگر در وهلهٔ اول سرودن شعر، لغت دلخواه گیرم نیامد، لغت دیگری با همان وزن جای آن می گذارم و بعد دو سه هفته که گذشت شعر برای من از حالت تازگیش خارج می‌شود و من به عنوان يك آدم بی طرف آنرا «ادیت» می کنم» جنگ طرفه (ش ــ ۱) ص۱۲۸«مصاحبه با سپانلو».

۲ــ جنگ طرفه شماره ۱ ص ۱۳۷ــ «مصاحبه با سپانلو».

حد و مرزی نخواهند داشت و کلمهٔ «ادبی» و «غیرادبی» بی‌معنی خواهد بود.»[1] و نیز «درك ادبیات برای مغزهای معمولی میسر نخواهد شد، چه قطعاً شاهکارها را به آسانی نمی‌توان خواند.»[2] خطای فهمی شود و نه فهم خطایی، که بنابراین من حق دارم جواز ورود به همهٔ کلمات وجایگزینی آزادانه و بی‌بندوبارانهٔ آنها را بـه هرشکل در شعر خود بدهم و برای آنکه می گوید نمی‌فهمم، بگویم: «درك شعر مـن برای مغزهای معمولی میسر نیست».

وچنین است کـه باتوجه به قطار کلمات غلنبه سلنبهٔ تـازی و فرنگی به‌بیان کلاسیك شعر اشاره می کند[3] و البته در منظومهٔ «خـاك» و نه «آه ؛ بیابان» که زمانی «آزاد» درخصوصش نوشت: «نشانهٔ سلامت او (سپانلو) همین آشنایی با شعر قدیمی‌هاست.»[4] واین آشنایـی در «آه؛ بیابان» کم یا بیش پیداست. وبخصوص درپارهٔ زیر (ونه‌قسمت زائد دوم شعر):

خورشیدهای خستهٔ پائیز
آزرده‌اند
بارنگهای غمزدهٔ اشکال
تصویری از ملالت می‌سازند
مرغان خسته بال
برشاخه‌های یك شب بارانی

۱ــ گیوم آپولینر ــ مجلهٔ آناهیتا ــ تیرماه ۱۳۴۱ــ ترجمهٔ م. ع. سپانلو
۲ــ همان مجله
۳ــ « من بیانم واقعاً کلاسیك است» جنگ طرفه » ش ــ ۱ ص ۱۲۹ ــ مصاحبه با سپانلو
۴ــ «فردوسی» جنگ هنرروز ــ شمارهٔ ۶۵۷ــ

افسرده مانده‌اند
روی خطوط بی تپش سیم
گنجشگها
اندیشناك وتنها
خاموشند

(آه؛ بیابان ص ۴۳)

که شعری شکل گرفته است. واژه‌ها نرمند و آرام. سطرها متناسب، قافیه‌ها طبیعی(آزرده ـ افسرده ـ اشکال ـ خسته‌بال) درست برخلاف منظومهٔ «خاك»:

در زمان که کهکشانها ذوب می گشتند واز مبداء
ارواح گیرقله‌های غول سان کاج، در آنجا که‌روح
من نشسته ضجه‌ها می کرد، باران مذابی از کواکب‌جنگل
ـ جاوید را می‌سوخت
در زمان که نهر آتش شاخسار کهنهٔ من را شکست و
ـ گریه می آموخت

(خاك ص ۵۳)

که «می‌شدند» «می گشتند» شده است و «درزمانی» «در زمان» و «مرا» «من را» و «می آموخت»، که بـه حساب قافیه آمده است و کلمات پارسی و تازی نا متناسب درکنارهـم ، ومصراعها که تا هرجا دلشان خواسته است رفته‌اند «بحر طویـل» وار. وهمهٔ منظومهٔ خـاك کـه یکنواخت در «بحر» خسته کنندهٔ «رمل» جریان داردو چه بسیارجایها، که حتی درمصراعهای بحرطویل هم خروج از وزن دیده می‌شود.

ما چنان شهزادگان، درجامهٔ پست مبدل، درهمه
بازارهای ناشناس خواب می گشتیم... ای بازارهای
ناشناس، اینك منم سیاح بیگانه، که حالی در
فراسوی تموج‌های اعصار شما، درچارسوق پر گذر
ایستاده‌ام... شما ای‌مردم فرزانه،ای کوزه‌گران کور و بیگانه...
(خاك ص ۴۹

که بحرطویل‌وار تا کلمهٔ «ایستاده‌ام» آمده و بعد منحرف شده است:
وگاه با چه سکون(= سکته)ها. به کلمات «پنجره» و «میدان» توجه
کنید!

وان زمان، در باغهای صبح
«پنجره»ای زرد روشن شد
(خاك ص ۲۵

قحطی‌و ویرانگی، از دشمنان هم، جزرواق وقبه‌ای
ـ مخروب در «میدان»های گور،چیزی‌جای ننهاده‌است
(خاك ص ۳۲

ولی انگار این دقایق چندان برای او مهم نیست ونه تنها انحرافهای
وزنی که نکات دستوری هم. مثلا حذف فعل دراین مصراع:
شب درون شهرهای صنعتی، آن شهرها درصد زمان بعد ازاین
(خاك ص ۶۱

و «می‌پرد» مفرد برای «پرندگان» جمع:
آری چه سرخوش است درآفاق دور دست
موج «پرندگان» شب خیس، کانچنان

در اوج پر ترانهٔ شعر بهار گرم
سرمست «می‌پرد».

(آه: بیابان ص ۵۱)

و فعل «دمیدم» که لازم‌است و نه متعدی.

من با تبسم تو «دمیدم»
گلهای عطرناك چمن را

(آه: بیابان ص ۸۶)

و قافیه هم:

وقت خوش بادت که در «آفاق» سبز
ما هتابی برفراز «باغ» سبز

(آه: بیابان ص ۶۳)

که حرف از «مولوی» می‌شود. (که ما هم حرفی نداریم) بخصوص که در جائی دیگر می‌بینیم که چه طنینی پیدا کرده‌اند کلمات همقافیه و هماهنگ «ذهنیت» «حیرت» «شط» و «حسرت»، در این پاره:

من ندانستم که در سرما چه «ذهنیت»
و چه مستی بود زین «حیرت» گرفته «شط»
(انجماد کله‌های یخ...)
وز برای هدیهٔ روز بهار گم
«شط» نامسکون «حسرت»
می‌نوازد باز آهنگ گل یخ

(خاك ص ۶)

و چنین پاره‌های شعری است کـه نشان می‌دهد «سپانلو» می‌تواند به

شعرش شکل بدهد و انسجام بخشد. چرا که شعری را که به‌جای هر کلمه‌اش ده‌ها کلمهٔ مترادف دیگر بتوان گذاشت، نمی‌توان منسجم و استوار دانست.

برای یک مفهوم خاص در شعر فقط یک کلمه یا یک عبارت یا یک جمله بیشتر نیست. باید این کلمه و این جمله را از میان ده‌ها واژه و ترکیب و عبارت متشابه دیگر شناخت. آنوقت بر اثر همین شناسایی است که حتی در حین سرودن شعر از میان گروه واژه‌های همانند، تنها واژهٔ منظور، در ذهن شاعـر نقش مـی‌بندد. و نـه فقط کلمه‌ها، که کیفیت زیرهم نوشتن سطرها و وزن و دیگر چیزها هم. و این دقایق بـرای سپانلو کـه نشان مـی‌دهد می‌تواند شعری با زبانی کاملاً مستقل عرضه کند ، سخت اهمیت دارد و توجه هـرچه بیشتر به این نکته است که هر چه زودتر او را از زیر تأثیر دیگر شاعران در خواهد آورد. مثلاً تأثیر از «رؤیا» از نظر کیفیت بیان و سطر بندی و پایانبندی مصراع‌ها یاتأثیر از «آتشی» از نظر فضا و زبان:

ای نسیم پیکرم، در بوی خالی‌های جاویدان شناور
ای وزش‌های سبک ای پچ‌پچ تاریک نجوای خداها
در شما پرواز دارم اینک این من، این‌من ره یافته در حلقهٔ جادو
کاش آنسوهای من را معبری بود
تا هنوز آنسوتر از معراج می‌رفتم

(بر جاده‌های تهی ــ رؤیا ــ ص ۱۷۵)

ای جوان عهد تازه، لمحه‌ای اندیشه کن
من برای تو، شبابم را به‌خاکی بی‌تمنا و سترون ریختم
ــ فریاد کردم کوچه‌های باغ‌هارا در خزان سخت

(خاك ــ سپانلو ــ ص ۷۶)

با تو این، جاشوی پیروشوخ
رنگ پنهان یاب اعماق است
این کران اندیش مروارید چشم کودکش را از تو می‌خواهد
سحرفرعونان‌فسونهارا بگوبازی کندبرساحل متروك‌بیمی‌نیست
(آهنگ دیگر ــ آتشی ــ ص۱۰۳)

سالیان انزوا از کنج ساحل‌های نسیان باز می گردند
(کاروان‌های خمار و بانگ چاووشان)
کودك غمگین بیادآور که آنجا چشم‌ها با لجه‌های
ــ مرگ می‌تابید، می‌تابید چشمانی که بااشیاء بیگانه است
(خاك ــ سپانلو ــ ص ۴۰ و ۴۱)

یکبار دیگر پاره‌های بالا را بخوانید تا متوجه شوید کـه زبان هر سه شاعر چقدر به هم نزدیك‌است. همچنانکه زبان، در سطورزیر، که گویی همه از یك شاعر است:

شب‌های شب تقدس می‌ریزد

جز آن گروه فتنه‌گران سفید پوش

صخره‌ها در بهت خود، لب با خیال خنده‌ای مدهش

این هجرت این تسلسل بی‌فرجام

ابعاد خیره، فاصله‌های عبوس ولال

پایان نامبارك این دیولاخ کو

کیست کلید دفینه‌های خدایان

این خسته را تقدس بخشید

دریای ازدحام بنادر

ای سوار خم شده بریال مرکب‌ها

قصر زمستان است قصر کهنهٔ روح

آه ای خلیج ای خبروصلت

اما نه، این سطرها از یک شاعر نیست ، بـه‌ترتیب از «رؤیا» «بادیه‌نشین» «آتشی» «سپانلو» «رؤیا» «آتشی» « بادیه‌نشین » «سپانلو» «رؤیا» «آتشی» «بادیه‌نشین» و«سپانلو»ست.

ونیز در مظان تأثر از شعر فرنگ، مستقیم وغیرمستقیم:

دریاکه به ملوانان بی‌شمار خیانت کرده است
فریادهای سترك مرا چون خدایان مغروق، محو می‌سازد
فردا کدام واحه ، مرا به‌بازوی نوازش خواهد گرفت
(آپولینر- کالیگرام)

دیگر از دریا و ملوانان چه حاصل؟
باشیار چهرهٔ پیرانه، با خط غبار آلود پیشانی این
ـ ملاح سرگردان،دگرمان با شما هرگزنیازی نیست
(سپانلو ـ خاك)

من و رفیقم دریافتیم که اتومبیل کوچك
ما را به عصری تازه راهنمایی می کند

وگر چه پیشتر، هردومردانی سالمند بودیم
اکنون می‌رفتیم که متولد شویم
(آپولینر ـ کالیگرام)

هرزمان که موج تازه باز می گردد به‌سوی بندرانسان
بهر من میلاد خواهد بود
(سپانلو ـ خاك)

و به‌ویژه، تـأثر از شعر «الیوت» و وجدان مذهبی‌اش و سنت‌گرایی‌اش وتقابل عصر مطبوع قدیم بادنیای مصنوع جدیدش، بااین تفاوت که‌هرشعر او در مهب‌توفان صنعت امروز، در مرز ذهنی‌ویژه‌ای سروده شده است کـه زایندهٔ عصیان انسان غربـی است. و بـا همهٔ پذیرفتاری‌اش افسوسخوار، که وجدان مذهبی او نیز حالتی شاعرانه و عارفانه دارد. او دراندیشهٔ لحظه‌ای است که یـك انسان مذهبی پاك به راز ونیاز با خداست. لحظهٔ بی‌خویشی ویگانگی و صمیمیت محض که از نظر او، دیگر از دست رفته است ونقطه‌یی است برای رجعت وملجائی برای‌اندیشه‌های شاعرانهٔ او،ونه‌زندگی او، که احیاناً شلوغ‌ترین ساعات یکشنبه را نیز در شلوغ ترین ایستگاههای «مترو» لندن سر کرده است. ومثلا نه درکلیسا. وچنین است کـه اگر او از «شهر مجازی» در «سرزمین ویران» سخن مـی گوید، این یـك نوع مقابله است. مقابله باالحظات از دست رفتهٔ گذشته. ونه «سپانلو»، مثلادر آن هنگام که از «شهردودی» یا «شهر صنعتی» حرف می‌زند:

شهر مجازی
در زیر مه قهوه‌ای فام یك نیمروز زمستان
(الیوت ـ سرزمین هرز)

شهردودی، آسمان قرمز، و برسوی کران‌ها سرخ‌تر
با شوکت ناب و رقیق خون و اقیانوس
(سپانلو-خاک)

که تجربه نشده‌است وهم ازاین‌روست که پناه می‌برد به «مصالح کار»، و آنگاه ما می‌شویم و «خاک» که پراست از لغات و ترکیبات و اصطلاحات گونه‌گون:

حج اکبر - مسجد اقصی - لبیك - هبوط کبریائی - مبداء موعود - دلدل و ...

ونیز اسماء تاریخی . جایها و آدمهای داخل در مرز و خارج از مرز قدیم و جدید: تخت‌جمشید - سیروس - راه ابریشم - کاروان ادویه - منصور حلاج و ... پیر دمشق - مسیح - بحرالمیت-الجزائر بیت‌المقدس- زنون - روس و... سینما - نئون - گازوئیل -چرنوزیوم و تابلوهای مطلقاً ممنوع و ...

آنوقت «خاك» می‌شود و خیل کلمات وسیل عبارات و ترکیبات‌اش که هرکدام به‌سویی می‌روند. «قراول» را کنار «پاسبان» می‌بینیم و «ستوران» را در کنار «ماشین‌ها» و «شیخ شهاب‌الدین سهروردی را با «دریانوردها» و «مرغان سپیداستوائی» را با «بادهای قبرسی» و ...

آخر اگر مثلا «سن‌ژون‌پرس» از دنیای صنعتی امروز در مقابل جهان کهن دیروز، واز دریای مواج اسطوره‌ها وافسانه‌ها وهمهٔ وقایع وحوادثی که برگردهٔ زمین گذشته‌سخن گفته است ، این دنیا، دنیای مجرب اوست. مردی که نیمی از عمرش را به سفارت و مأموریت‌در این سوی و آن سوی گذرانده است. ونه «سپانلو» که وقتی می‌گوید:

برخیابانهای غمناك مدید بی‌تفاوت، برخیابانهای برك‌اندود

همچنانی که حریق‌متن، تصویر نمای شهرهای صنعتی را محومی‌سازد
(خاك ـ ص ۵۹ـ۶۰)

گویی که، شاعر حصاری در شهرهای صنعتی است. آخرما که هنوز به‌آن‌مرحله از صنعت و وحشت واضطراب زائیده‌ازآن‌نرسیده‌ایم که از میان هزاران ده وده‌کوره، و چند شهر نیمه بزرگ ، تهران را داریم درمقابل شهرهـای صنعتی بزرگ، درحدی نـازل. اینست که «ستادفکر را مازندران یا تبریز یـا کافه‌های‌تهران قـرار ندادن»[1] نشان تازگی نیست. درچنین‌احوالی‌است که اگر سپانلو به «یمن» می‌رود و کنار «نخل» در «عیداضحی» در چنان هوای داغ « آبجو کـفدار » می‌نوشد، لاجرم‌سرازاستپ‌های سرد «روسیه» درمی‌آورد و تماشاگر خرس قطبی می‌شود که‌نجواگراست با «بدرماه».
سخن کوتاه: منظومهٔ «خاك» نه‌آغـازی دارد و نه پایانی، پارهٔ شعری‌ی پسین‌همان پارهٔ پیشین است. تلفیقی‌است نامجرب از گذشته‌و حال. تنها بعد ازاین منظومه است که این تلفیق را گاه موفق می‌بینم: در شعر «لیلی» مثلا:

تو در صفوف تارکجاوه‌ها
سوی گذشته می‌رفتی
آنسان که یك ترن می‌رفت
آنسان که ایستگاه‌ها
اطلال بود و ربع و دمن بود

۱ـ « سپانلو ستاد فکرش را مازندران یا تبریز یا کافه‌های‌تهران قرار نداده»
(جنگ طرفه) شماره ۱ ـ گفتهٔ احمدرضا احمدی در «مصاحبه با سپانلو »

تولدی دیگر ...[1]

روزگاری که شعر آه وناله شده است و حرف، شعری که نه زندگی است و نه تصویر زندگی. روزگار شعرهای خام، ناپرورده و بی‌پرداخت، که اینجا شنیده می‌شوند و آنجا فراموش، روزگار درماندگی و ماندگی که ـ جز معدودی چند ـ همهٔ دست درکاران شعر این تنگ‌نظری و تن‌آسانی و آسانگیری را دارند و درعین‌حال آن زهره را که از روی دست هم بنویسند و به بازار روز عرضه کنند؛ صادراتی که نه رسیده است و نه پرداخته، نه رنگی از اصالت دارد و نه بوئی از صمیمیت، «تولدی دیگر» همراه با ناقوس بلند هشدارش دمیده می‌شود. دمیدنی که همهٔ روزگار ما را از آدمها، فضاها، حجم‌ها و حرفها در بر می‌گیرد و پراست از حرفهای ساده و تصاویر پاک و روان، «گرمای کرسی» «پاک کردن مشقها» «زنی که بازنبیلش از خیابان می گذرد» «طفلی که از مدرسه باز می گردد» و همهٔ آن چیزهایی که زمان‌ما، حتی فرصت تماشای آنها را از ما گرفته است تولدی دیگر در چنین زمانی نوشته شد زمانی که:

1 ـ این نقد قبلا با نام «تولدی دیگر، ناقوس هشدار» در «آرش» شماره ۸ ویژهٔ «فروغ فرخزاد» سال ۱۳۴۵ به‌چاپ رسیده است.

می‌توان ساعات طولانی
چون نگاه مردگان ثابت
خیره شد در دود یك سیگار
خیره شد در شکل یك فنجان
در گلی بیرنگ برقالی
درخطی موهوم بردیوار
(عروسك کوکی-ص۶)

زمانی که دربی‌جریانی و رکود هنروهنرمندش، «فروغ» «اسیر» را به‌اعتزال در «فترت» وا می‌دارد که اندیشه کند و تیشه زند «دیوار» گلین و «عصیان» فلسفی دروغین را. زمانی که برای همه بوده است و همه می‌توانستند بگیرندش، اما بازداشتنش را !...

وهمین است که «تولدی دیگر» را که می‌خوانیم، پیش ازهرچیز این حقیقت به‌ذهن‌ما می‌رسد که: عجیب است، همهٔ این چیزها را که من احساس می کردم، پس چطور وچرا زودتر از او...و...

تفاوت شاعر بادیگران درهمین بازدادن است: بـازدادن زمینه می‌خواهد، استعداد و تجربه و ایام انتظار وفترت و رجعت به گذشتهٔ خود وخاك خود. همهٔ آن چیزهایی که در «فـروغ» اجتماع داشت و سرانجام دگر گونش کرد وبرپلهٔ دیگرش نشاند و در مرز «خویش»ش راه‌برد. درمرزی که آزاد بود از فراز آن به‌دوردست باز نگرد. روزگار نوجوانی ودورتر، کودکی‌اش را ودراینسویش، حال را، مرزی که دنیای عصیان اوست وخط تردید وتحسراو:

زندگی شاید
یك خیابان درازاست که هرروز زنی بازنبیلی از آن‌می‌گذرد
زندگی شاید طفلی است که از مدرسه برمی‌گردد
(تولدی دیگر ص۱۵۷)

آن روزها رفتند
آن روزهای برفی خاموش
کز پشت شیشه، در اطاق گرم
هردم به بیرون خیره می گشتم
پاکیزه برف من چو کرکی نرم
آرام می بارید.

(آن روزها ص ۱)

تردید و تحسری که نمایش کامل آن در این شعر کوتاه است که بیان واقعیتی است به تمنایی غم انگیز وطنز آمیز:

اگر به خانهٔ من آمدی، برای من ای مهربان، چراغ بیار
ویك دریچه که از آن
به‌ازدحام کوچهٔ خوشبخت بنگرم

(هدیه ص ۹۷)

با «تولدی دیگر» «فروغ» فـروغی دیگر است. «اسیر» نیست. از «دیوار» هوسناك گذشته، گذشته‌است و به‌راستی متولد شده است ودر جریان همین تولداست که گاه متبسم است و گاه گریان، زمانی آرام‌است وزمانی تند. واین حتی درنوع کلمات و اوزان شعراوپیداست. شعر «آن‌ـ روزها» که آرام است وساده، باکلماتی در خط مصراعهایی که آرام پیش می‌روند. سنگی پیش پایشان نیست:

آن روزها رفتند
آن روزهای خوب
آن روزهای سالم سرشار

(آن روزها ـ ص ۱)

تا کم کم که تندمی شوندو جوشان، و به سنگها و صخره هامی رسند. جویی[۱] کـه نهر[۲] مـی شود و نهری که « رود »[۳]، رودی خروشان از کلمات، تاآنجاکه دیگر از حالات شعری نیز خارج می شود و به صلا به می رسد و «ای مـرز پر گهر» می سراید. شعری که دیگر شعر نیست، عصیان است، فریاد است، استهزاست، طنز است. و در همین نـوع شعرهاست که ناخودآگاه یـا به تعمد، بسیاری از جملات متداول در شعرش آورده می شود[۴]

آنچه مسلم است همه وزن هایی که باالهام مصراع اول[۵] به ذهن شاعرمی گذرد واورا به رعایت وزن الهام شده مجبور می کند، ازجریان ناخودآگاهی سرچشمه می گیرد که باتمامی احساسهای شدیدوهیجانات روحی وذهنی که نتیجهٔ برخورد حواس اوست با اشیاء وتصاویر آنی و فرار، رابطهٔ مستقیم دارد. وهمین است که وزنها تندند وگاهی حتی تندتر از آن که بتوان آنهارا به همان کیفیت که درمصراع نخست شکل گرفته اند، دنبال کرد وادامه داد. این است که جویبار کلمات مترنم از «مسیر»«عروضی» خود می گریزند و منحرف می شوند.

« تمام روز در آئینه گریه می کـردم»

که آغازی است صاف و بی سکون یاسکته. اما بعد:

۱ــ همچون شعرهای «آن روزها» «گذران» «باد مارا باخود خواهد برد» و...

۲ــ همچون شعرهای «دریافت» «وصل» «عروسك كوكی» و...

۳ــ همچون شعرهای «معشوق من» «درغ و بی ابدی» « آیه های زمینی» «ای مرز پر گهر» و...

۴ــ از ایـن نوع جملات در سراسر کتاب زیـاد دیده می شود: «چیزی نبوده ام» «ثابت نمـی کند » «برهم نمی زنند » «وحشت نداشته باشند» «منعکس مـی گشت » «لمس می سازم » «تائید می کند» و...

۵ــ «درشعر مصراع نخستین هدیهٔ خدایان است» شارل بودلر

«که چون حبابهای کف صابون»

که در صورت کشش «کـه»ی آغاز مصراع، درست است امـا در غیر از وزن مصرع آغاز. یا:

«و از شکافهای کهنه، دلم را به‌نام می‌خواند»

کـه سکته‌ای تند دارد و گریز آن از چهارچـوب پیداست. و نشان دهندهٔ اینکه شاعر «فروغ» نـام نمی‌تواند همهٔ این تصاویر تند و فرار و همهٔ آن حرفهایی را کـه در این آب و خاك، در عالم شعر تازگی دارد، در شکلهای عروضی اوزان بگیرد و بپرورد. تا آنجا که طبیعت عصبی، عصیانگرانه و تند او حتی مانع شده است کـه با بحر آرام هزج (= مفاعلین) سرسازگاری نشان بدهد و برای یکبار هم که شده است آنرا بـه کارگیرد[۱] در صورتـی کـه همین بحر را «امید» در قوی‌ترین قطعاتش به‌کار گرفته است.[۲] چرا که رابطه‌ای مستقیم با خصوصیات روحی او دارد.[۳]

مگر از این به بعد این در هم ریختگی اوزان عروضی را «حسی» یا «گفتاری» بنامیم.[۴] مشروط بر اینکه بهانه‌ای به دست ناآگاهان ندهد تا بی‌هیچ معرفتی از مبانی وزن و وزن نیمائی، اظهار نظرهای عجیب و غریب کنند.[۵] از سی‌وپنج شعر «تولدی دیگر»

۱ـ هیچکدام از شعرهای «تولدی دیگر» در این بحر نیست.

۲ـ مثلا « قصه شهر سنگستان » «کتیبه» «زمستان» «چاووشی» و...

۳ـ «امید » حتی وقتی حرف می‌زند یا شعر می‌خواند آنقدر در آرامش پیرانهٔ خود فرو رفته است که کلمات پایان جمله‌ها و مصراعهایش فهمیـده نمی‌شود. به‌طوری‌که شنونده را به تقاضای تکرار ملزم می‌کند.

۴ـ رك، انتقاد کتاب ـ ص ۱۱ ـ ش ۳ ـ م. آزاد

۵ـ همچون اظهارنظر منتقد محترم جناب «فرامرز خبیری» مجلهٔ اندیشه و هنر

←

بیست‌ویک شعر آن در اوزان معمولی عروضی[1] (با سکته‌های تند و آرام) و چهارده قطعهٔ دیگر دچار آشفتگی وزنی است.[2] و گاهی چند وزن در یک شعر ناخودآگاه آمده است.[3] آنهم وزن‌هایی که از نظر طنین و آهنگ زیاد هم از هم دور نیستند. چهارده شعر اخیر اختلاطی از اوزان متفاوت عروضی است که چندان هم نمی‌شود

→

«ویژهٔ ا. بامداد» (= احمدشاملو ص ۱۸۷) که نوشته‌اند: «شعرماهی‌هم وزن‌دارد و هم‌ندارد‌مصراع‌کوتاه اول‌هر بند این‌شعر بی‌وزن است و باقی‌شاید‌بشود گفت‌یک‌وزن شکسته شدهٔ قدیمی دارند» که باید گفت، نه جناب! سراسر شعر ماهی در «بحر مضارع» است و حتی یک سطرش نیز از وزن خارج نشده است.

۱ـ شعرهای «آرزوها» «در آبهای سبز تابستان» (= مستفعلن) «گذران» «باد ما را با خود خواهد برد» «دریافت» «جفت» «باغ» «گل سرخ» و «تولدی دیگر» (= فعلاتن) «آفتاب می‌شود» «به علی گفت» (= مفاعلن) «روی‌خاک» (= فاعلات) «شعر سفر» (= فعلاتن مفاعلن فعلن) «میان تاریکی» (= مفاعلن فعلن) «جمعه» (= مفتعلن فاعلات) «عروسک کوکی» «در خیابانهای سرد شب» (= فاعلاتن) «پرنده فقط یک پرنده بود» (= مفاعلن فعلاتن)

۲ـ «بر او ببخشائید» «وصل» «پرسش» «دیوارهای مرز» «تنهایی ماه» «معشوق من» «در غروبی ابدی» «آیه‌های زمینی» «هدیه» «دیدار در شب» «وهم‌سبز» «ای مرز پرگهر» «من از تو می‌مردم» و «به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد».

۳ـ برای نمونه شعر «معشوق من» را که بحر مضارع دارد = (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات) نگاه می‌کنیم:

معشوق من = مفعول وفع

گوئی که تاتاری = مستفعلن فعلن

که «مفعول وفع» «مستفعلن» شده است تا این سطر که هردو وزن را دارد

همچون خداوندی ـ در معبد نپال

«همچون خداوندی» مستفعلن فعلن و در معبد نپال مفعول وفاعلات وبعد، «او با خلوص دوست می‌دارد» که اگر «بدارد» یا «همی‌دارد» بود، وزن درست می‌شد.

به حساب «فروغ» آدمی گذاشت و آنرا گناهی محسوب داشت. زیرا گناهی نمی‌بینم اگر حرفها و تصویرها را فدای وزنهای متصنع نکنیم. چنان که «فروغ» نکرده است. درهرصورت اگر بخواهیم این اختلاطرا وزنی جداگانه به‌حساب آوریم، وزن «حسی» یا «گفتاری» اصطلاحی است که پیشنهاد شده است.[۱] والااینها همان درهم‌ریخته شدن اوزان معمول عروضی است که مسلماً بیشتر ارتباط باروحیات خاص شاعر دارد. که اینهم گناهی نیست. و همین است که اگر «فروغ» الزام داشت وزن مورد نظر را باهمان منوال که درآغاز شعر شروع شده است دنبال کند، از تجسم بسیاری از تصویرها وترنم بسیاری‌از حرفها وسرودها باز می‌ماند.

از سی‌وپنج شعر «تولدی دیگر» سوای «غزل» و «عاشقانه» و «مرداب» که درقالبهای غزل ومثنوی است و «شعر سفر» که بارعایت تساوی طولی مصراعهاست و «به‌علی گفت مادرش روزی» که جنبه فولکلوریك دارد، سایر شعرها درهمان اوزان شکسته ایست که‌شرح آن گذشت.

«غزل»ش صاف‌است ونوودرعین‌حال متصنع و گنگ. صرف نظر از قوافی «مغشوش» و «مدهوش» که عربی است و بهتر بود که نبود، روی هم رفته غزل بی‌لطفی نیست. خاصه این بیتش که تازه است وتر:

تو درهٔ بنفش غروبی که روز را
در سینه می‌فشاری و خاموش می کنی

مثنوی‌های «عاشقانه» و «مرداب» در بحر معروف «مثنوی» و

۱ــ رك: انتقادکتاب شماره ۳ ص ۱۱ــم. آزاد

از ساده‌ترین بحور عروضی است و خاص درد دل وحرف زدن. واما برخلاف آنچه نظر داده‌اند وجه‌شباهت این‌هاومثنوی «مولوی»درهمین قالب است وبس و شاید تاحدودی کیفیت بیان و عدم رعایت بعضی از قوافی:

ای به زیر پوستم پنهان شده
همچوخون در پوستم جوشان شده

ای دوچشمانت چمنزاران من
داغ‌چشمت‌خورده برچشمان‌من

که «پنهان» اسم را با صفت حالیهٔ «جوشان» قافیه کرده است. ونیز «چمنزاران»، رابا «چشمان» که‌گذشته از علامت جمع، همقافیه نیستند. واما از نظر طرح عشق و بیان عشق، این دو مثنوی و مثنوی «مولانا» همانقدر بهم مربوطند که سالهای ۶۴۳و۱۳۴۳. آخر «عشق» «فروغ» دوران مصاف نان ورسالت والکل و روشنفکر قرن بیستم میلادی را با عشق «مولوی» عارف فلسفی مفسر قرن هفتم هجری چکار؟؛ «فروغ فرخزاد»ی که «تولد دیگر»ش ثمرهٔ برخورد حواس آگاه زنی است دربرابر زمانی که سرعت سیر صد سال اخیرش را می‌توان برابرباهمهٔ زمانهای پیشین دانست.وبااین‌وصف‌اگرهم گاهی‌این قرابت دیده می‌شود، صرفاً به اعتبار کلی گویی در بحر مثنوی است ولاغیر. چنانچه در دو نمونهٔ زیر این نکته را به‌عیان می‌توان دید :

گر به مردابی ز جریان ماند آب
از سکون خویش نقصان یابدآب
جانش اقلیم تباهی ها شود
ژرفنایش گور ماهی ها شود

(مرداب ـص ۸۷ـ تولدی دیگر)

ای خدا گــر شك نبودی درمیان
کی‌چنین‌تاریك بود، این‌خاکدان
گر نه تــن زندان تردید آمدی
شب پراز فانوس خورشید آمدی

(با غ آینه ــ شاملو)

سخن کوتاه، از «شعر سفر» که بگذریم که شعری‌است بد و «دیوار» وار وچندشعردیگر و «دیوارهای مرز» که ازهمان‌حرفهاست، منتها به شکلی خاص و گاهی دور از ذهــن وغریب، شعرهای دیگر کتاب و به‌خصوص «دیدار درشب» «تولدی دیگر» «فتح باغ» «وهم‌سبز» «عروسك کوکی» «درغروبی ابدی» و «آیه‌های زمینی» از شعرهای درخشان وشکوفای روزگار کدوراکد ماست. «تولدی دیگر» ناقوس هشدار است.

گشتی ...[1]

زمستان سی و چهار بود که «امید» در «زمستان»ش درخشید. شعری بافضایی و زبانی درخشان که پیدا بود بسیاری از نو خاستگان رابه‌دنبال خود می‌کشاند. و کشاند. بافاصله‌ای میان‌علم‌وجهل، پختگی وخامی. وچنین بود که بسیاری از پیروانش را (که هنوزهم هستند) واز جمله مرا برای مدتی درسایهٔ شعرخـود آورد و به‌تقلید، ترغیب کرد و از جستجو برای یافتن زبانی مستقل که اصل کارشاعری است بازداشت. والبته به‌تقصیر پیروان ونه او کـه مردی است مردستان. و بعدها که «تولدی‌دیگر» آمدوهمچنان بسیاری را درزیر خط‌شعرهای خود برد و بازبه تقصیر مقلدان و نه «فروغ». ودیدیم رنگین‌نامه‌ها را کـه حتی در نخستین هفتهٔ انتشار «تولد دیگر» سرشار از شعرهـای «فروغ»ی بود وهمگان را که‌درعرض چند روزبی‌هیچ تأمل وتحملی آبستن تولدی دیگر شدند. و تاحدودی صاحب «باغ شب» نیز:

من ترا می‌طلبم

1 — این«نقد»نخستین‌بار با نام «گشتی در باغ شب» (اولین مجموعهٔ شعرمنصور اوجی) در روزنامهٔ «بازار» «ویـژهٔ هنر و ادبیات» رشت — ۲۸ اسفند ۱۳۴۵ به‌چاپ‌رسیده‌است.

سخن از تردی گیسوی تو نیست
سخن از سرخی لبهای تو نیست
سخن از آدمهاست
و کمدهای ظریف

(ص ۸۳- تسلی)

در شبی بارانی
من ترا خواهم دید
که از آغوش صبورت دو کبوتر جاری است
و من اندیشه کنان می گذرم

(ص ۸۵- معجزه)

آفتاب از سر دیوار پرید
و شفق خون دلش را به افقها بخشید
و زنی حامله انگوری را
زیر دندان افشرد

(ص ۹۸ - دوستی)

نیز به وزن هر سه پارهٔ بالا توجه کنید، که نخستین بار «فروغ» بود که وزنهای تند واز جمله همین وزن شکستهٔ رمل (= رمل مخبون= فعلاتن) را در خیلی از شعرهای خود امثال «گذران» «باد ما را با خود خواهد برد» «دریافت» «درغروبی ابدی» «جفت» «فتح باغ» «گل سرخ» «تولدی دیگر» و ... به کار گرفت.

و اما صرف نظر از این موارد اندك، «اوجی» از زمرهٔ شاعرانی است که زبان خودش را دارد. گیرم خام و ناپخته و نـاهجرب، که هنوز چنان که باید به کلمات و ترکیبات مسلط نیست. و به اغلب احتمال

بەدلیل ناآشنایی بەشعر کلاسیك ونداشتن و نشناختن‌شم و روح‌زبان، و این بەخصوص در شعرهایی از او که در قوالب شعر کهن ماست با تساوی طولی مصراعها، کاملا پیداست. و گاهی چه ابتدایی:

دیدەها از قلب‌ها بی‌نور تر
جادەها از کوره رهها دورتر
تیرگی از روشنی پر بارتر
مرگ ومیر از زندگی پرزورتر
زحمت فرزانگان هرروز بیش
در عوض بی‌مایگان مشکورتر

(ص ۳۸ـ واقعیت)

پدران جمله مقوائی
مادران و همه سودایی
دشمن‌ودوست بەیك‌بستر
نه دگر حرفی و دعوایی
من ازاین‌واقعه درحیرت
تودر این باره چەفرمائی

(ص ۳۹ ـ گزارش)

که دیگر شعرهم نیست ونظم هم. که معمولا نظم‌ها منسجم و مستحکمند و نظم خود یعنی انتظام و انسجام کلام. ونەازاین دست نظمهاکەدرسەبیت آن‌فقط سەنوع «یا»(=ی)، (نسبت، وحدت وضمیر) می‌توان دید. وهمچنین، بسی کلمات روزمره وبی‌جاکه کاربردآن‌ها نەبەضرورت، بل بەدلیل عدم تسلط اوست: «در عوض» «پرزورتر» «یکجور» «برعلیه» «باعث» «بی‌وقفه» «ناهار» و...

می‌رود «بی‌وقفه» در این راه سنگستان و ماهم نیز
«بی‌تعارف» «باعث»اش این بود
« برعلیه » جنگ جنگیدن
فکرشان «یکجور»
وخوراك كبك برميز « ناهار»

و نیز «گشت» به‌جای «شد» و «نمود» به‌جای «کرد»:

طنین خنده‌اش بررویش اشیاء سرودی «گشت»
با صمیمیت طفلانه «نماید» پرپر

وغلطهای دستوری‌هم: مثلا هردودستان به‌جای هردودست:

هردو دستان تو باهم افشان
هردو دستان من‌از غم برسر

و عدم اطلاع از اوزان مختلف، که حتی در شعرهای متساوی‌المصراع هم (ونه مستزاد) وزن را باخته است. مثلا در این شعر بامطلع:

گل گلخانهٔ تو پرپر
گل گلبوتهٔ من پرپر

تا آنجا که گوید:

هردو دستان تو با هم افشان
هردو دستان من از غم برسر

و از همـه مهمتر جدائـی از جوهر و شعریت شعر ، و اینـکه شعر مثلا «شعار» نیست فلسفه نیست، «نظـام هماهنگ معدل‌القوا » نیست. نتیجهٔ «ارادهٔ معطوف به‌قدرت» و «سالهای تصمیم» هم نیست:

ای برونت پرسکوت وسینه‌ات آکنده از فریاد

ای بر صلیب اعتقاد خویش آونگ

دیده‌ام مـن نامور مردان جنگ آور

و حتی عنوانهای کتاب : « بسوی انسان » « ماخود از غم کوهیم» «مردسکوت» «مرد برتر» «مردی اینچنین» «کدام یك سازندهٔتاریخند» و... وتکرارهای خسته کننده:

و بشر ـ این تشنهٔ جاوید ـ

و بشر ـ این تشنهٔ پرسش ـ

و بشر ـ این تشنهٔ پاسخ ـ

و بشر ـ این تشنهٔ تأیید ـ

و اگر از تـکرار گفتم (که اگر بـه حساب نشست خود مقامـی است در شعر) از مختصات شعر «اوجی» است ونه‌بدانسان، چراکـه این تکرارها ، نوعـی قرینه‌سازی تصنعی و تعمدی است ونه به شیوهٔ متقدمان که در «بدیع» فارسی «تقسیم» یا «جمع»اش گفته‌اند که مثلا چند کلمه دنبال هم بیاید و بعد جدا جدا تفسیر شود (والبته این غیراز از «لف ونشر» است):

باشرمناك دیدهٔ پرحال و پاك تو

مارا چه‌احتیاج، با پرده‌باحجاب

باپرشراب ساغرچشمان‌مست‌تو

مارا چه‌احتیاج، باباده باشراب

باچلچراغ پرهوس‌چشم سبزتو

مارا چه‌احتیاج، با ماه و آفتاب

و از این « التزامـات » بسیار. روشن‌ترین مختصهٔ « بـاغ شب » که نوعی مضمونسازی است. و خـاصه در شعرهـای «مهمان» «بشارت» « چشم تو خورشید هر کس‌باد» بیشتر جلوه‌دارد.

«باغ شب» شامل هشت دفتر است . دفتر اول همان تغزلات

معمول است با نمکی از اضطراب زمان ما که «حرف» است و نه «تصویر». دومین دفترش مقابلهٔ دوصحنهٔ جداست به‌تصنع. حرفهایی است از خصوصیات قرن‌ما و نه تصویر آن. و دوشعر مرثیه‌وار دردفتر چهارم. وپنجمین دفتر که به‌اصطلاح «وطنی» است. ودفتر ششم که همان فلسفه‌بافی‌های ابرمردی «نیچه»وار است که پیش ازاین به‌اشاره گذشت. ومفهوم «زمان» در هفتمین دفتر، که شعرهای کوتاه‌اوست و دفتر هشتمین‌درآخر، که گفتگویی و درد دلی است عاشقانه. والسلام.

بااینهمه شعرهای‌خوب و نسبتاً پرداخته نیز در«باغ‌شب»هست مثلا «سراب» و «باران».و به‌خصوص آنجاکه‌از قید وزن آزادمی‌شود باکلمات آشنایی بیشتری دارد وشعرش پخته‌تر به نظر می‌رسد. شعرهای «درباغ سبز» و «برمرگ‌نهرو».

درپایان، نا گفته نماند که «اوجی» دراین اواخر شعرهای‌موفقی سروده است که اگرنه کامل، اما به‌هرحال حاکی‌از آشنایی تدریجی وی باشکل‌های گونه گون شعری‌است.وگاه بابندهایی بسیار درخشان ونشان‌دهندهٔ اینکه «اوجی» اهل جستجوست و دراین‌جستجوخستگی ناپذیرو... تاببینیم‌شعرهای مجموعه آینده‌اش «شهرخسته» را چگونه جستجو کرده است.

نامه ...[1]

شاملوی عزیز! «زبان فارسی در شعر امروز» نام کتابی است از آقای «علی‌حصوری»، که اخیراً منتشر شده است. می‌بینی که چه عنوان فریبنده و وسوسه‌گری است. تا آنجا که کتاب به دست هر کس برسد کافی است فقط به‌شعر امروز علاقمند باشد تا همهٔ کارها را زمین بگذارد و به‌خواندن آن مشغول شود. و احیاناً (اگر چندان وارد نباشد) تصور کند که نویسندهٔ آن با چنان اظهار نظرهایی که کرده از صاحبنظران شعر و شاعری است. و نتیجه اینکه بهانه‌ای به‌دست ناظمان انجمنی و گاه (مع التأسف) دانشگاهی بدهد که جوانان مرید و شاگرد خود را به خواندن آن حوالت دهند و موجب شوند که اینان از آنجا که هیچ آگاهی در زمینهٔ شعر امروز ندارند، در ماهیت آن از اصل تردید کنند.

شاملوی عزیز! نویسنده با اینکه گهگاه از چنین لحن‌هایی استمداد جسته‌اند: «به پیروان کبله‌آقا (= نیما) باید گفت...» یا اینکه

[1] — این اظهار نظر درمورد «کتاب زبان فارسی در شعر امروز» نوشتهٔ علی‌حصوری نخستین بار با عنوان نامه‌ای از محمد حقوقی خطاب به احمد شاملو در مجلهٔ خوشه سال ۱۳۴۷ شماره ۳۳ به چاپ رسیده است.

امثال چنین حکم‌هایی را صادر فرموده‌اند: «اگر نیما به‌زبان آشنا می‌بود، مرتکب اشتباهاتی که کرده و نشانش خواهیم داد نمی‌شد»، باز هم موجب بازداشتن من از ادامهٔ مطالعهٔ کتاب نشدند و من با صبر و حوصلهٔ بیش از حد سرانجام به پایان «زبان فارسی در شعر امروز» رسیدم‌و از همان لحظه تا لحظه‌ای که تصمیم‌به نوشتن این‌نامه گرفتم، مدام فکر کردم که: آخر کسی که به ساده‌ترین و معمول‌ترین زبان شعر آشنا نیست (چراکه این را خود درخلال کتاب جابه‌جا نشان داده است) کسی که می گوید: «زبانی که (= توراة و انجیل) توانائی رساندن همان مفاهیم پست اولیه را هم ندارد» (چرا که هنوز ارتباط میان شعر و «عهدین» را به لحاظ شعریت این هر دو کتاب ندانسته و در حقیقت تصور کرده است علت‌بریدن روشنفکران امروز از مذهب وجود مفاهیم پست در کتب مذهبی است) چگونه به‌خود اجازه می‌دهد که در حریم هنری که به آن محرم نیست پای‌نهد.

شاملوی‌عزیز! وقتی میزان درك یك‌انسان ازحد معمول‌زمانش هم پائین‌تر بود، می‌دانی سرانجام آن چه می‌شود؟ شاهنامه را که به «محمود غزنوی» می‌دهند می گوید: در سپاه من هزار مرد چون رستم هست. می‌دانی سرانجام آن چه می‌شود؟ فتحعلی‌خان صبا به اقتضا و به تقلید شاهنامه، «خداوند نامه» و «شاهنشاهنامه» می‌سازد و به جای رستم این دیگر فتحعلی‌شاه است که چنین و چنان می کند. میدانی چه می‌شود زبان شناسان ایرانی کلاً شعر دورهٔ جاهلیت را انکار می کنند و اصطلاحات «جاهلی» و «مخضرم» را مردود می‌شمرند. گویی که در عصر پیغمبر زبان عربی ناگهان از آسمان نازل شده و پیش از آن هیچ سابقه‌ای نداشته است. می‌دانی سرانجام آن چه می‌شود؟ نویسندهٔ کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» مدعی زبان

شناسی می‌شوند و زبان‌شناسی ایشان چیست؟ مثلاً به شاعران و نویسندگان کهن ایراد می‌گیرند که آنان فلان واژه را به‌صورتی مغلوط به کار برده‌اند و اینان در ترجمهٔ فلان ترکیب اشتباه کرده‌اند و فی‌المثل به «ابوریحان» اعتراض می‌کنند که در «التفهیم» کلمهٔ «نرسی» را به «عطارد وهوینطق» (یعنی تیری که سخن می‌گوید) ترجمه کرده است، در صورتی که به‌معنی «مرد سخنگو» است. و دیگر این فکر را نمی‌کنند که اگر استنساخ کنندهٔ نسخهٔ مأخذی که منظور «ابوریحان» بوده، کلمهٔ «نر» را به‌صورت «تیر» نوشته است، تقصیر «ابوریحان» چیست؟

شاملوی عزیز! اگر مجبور شدم نحوهٔ استنباط ایشان را از مفهوم زبانشناسی به‌این صورت بیان کنم و به «التفهیم» «ابوریحان» مثال بزنم، از این رو بود که خوانندگان مجلهٔ تو بدانند که از نویسندهٔ کتاب « زبان فارسی در شعر امروز » اظهار نظری اینچنین شهامتمندانه بعید نیست. زیرا ایشان همان کسی هستند که گفته‌اند: «به چه‌دلیل لهجه‌های کوچك، ناتوان، نارسا و فقیر مردمی بی‌تمدن باید زبان‌بین‌المللی و تفاهم جهانی باشد؟» وباید توجه داشت که «لهجه‌های مردم بی‌تمدن» یعنی‌زبانهای آلمانی وفرانسه‌وانگلیسی .ویعنی‌مردمی که به‌تمدن رسیده‌اند ولی زبانشان همچنان وحشی باقی مانده است. و با مقداری دین و وام به زبان و واژه‌های لاتین . چرا که « هیچکدام هنوز نمی‌توانند بگویند«آبی» (یعنی منسوب به‌آب) ».

عجبا! می‌بینی که خلایق‌چه راحت‌اظهارنظر می‌کنند. وای‌کاش این نظریات نتیجهٔ‌کوششها وکاوشهای‌شخص‌ایشان بود، که مع‌التأسف از حرفهای مرادان ایشان، استادان زبان‌شناس ایرانی است که من نیز سالها در دانشسرایعالی و گاه دانشگاه تهران تلمذ آنان کرده‌ام.

شاملوی عزیز! به راستی چگونه می‌توان به نویسندهٔ کتاب «زبان فارسی...» گفت: آخر زبانهایی که متکلمین به آنها به چنین فرهنگی‌عظیم دست پیدا کرده‌اند، زبانهایی که‌مشکل‌ترین‌وغامض‌ترین مسائل علمی و پیچیده‌ترین و دشوارترین تئوریهای هنری و فلسفی را مطرح کرده است،مگر می‌شود همچنان‌وحشی‌و ابتدائی مانده باشد؟ و مگر نه همهٔ‌آثار بزرگ علمی و فلسفی‌و هنری غرب به‌یکی از این سه زبان نوشته شده است؟ آخر اگر ما می‌توانیم با اتصال یا «نسبت به «آب» به کلمهٔ «آبی» دست یابیم، مگر آنان نمی‌توانندهر یک به شیوهٔ زبان خود به‌چنین واژه‌ای با چنین مفهومی دست یابند. چرا که غرض از «زبان» چیزی جز حصول ارتباط و تفاهم و رفع احتیاج نیست. احتیاج است که وضعیت‌و خاصیت زبان را هم از نظر کمیت و هم از لحاظ کیفیت لغات و اصطلاحات مشخص می‌سازد. اعراب اگر برای «شتر» بیش از صد واژه دارند مگر جز احتیاج و ارتباط ناگزیر با آن، عامل دیگری نیز داشته است؟. آخر وقتی اسکیموها برای مفهوم «شکار کردن» دهها فعل دارندو فی‌المثل یک جملهٔ عادی را «مثل شکارچی خرس را شکار کرد»،از نظر مفهوم به‌دهها نوع بیان می‌کنند (چرا که برای هر نوع شکار وهر نحوهٔ شکار،درحال حرکت در حال توقف و... و... فعلهاشان تغییر می‌یابد)، پس‌اقامهٔ دلیل کنیم که زبان اینان از زبان فارسی قوی‌تر است؟. نه... هرگز. زیرا تئوریهای جدید زبان شناسی سالهاست به این اصل رسیده است که زبانهای مختلف مطلقاً بر یکدیگر رحجان ندارند. مگر در آن هنگام که فلان زبان وسیلهٔ فرهنگی وسیع بشود و از این راه غنای خود را نسبت به‌زبان دیگر به ثبوت برساند. پس در حقیقت این فرهنگ و ادبیات است که وضعیت زبان را تثبیت می کند و نه زبان فی‌نفسه،

وضع فرهنگ‌را. معروف است که تاقبل از نوشتن «کمدی الهی» مردم ایتالیا به زبانهای مختلف تکلم می‌کردند و این مملکت مطلقاً زبان رسمی نداشت، تازمانی که «دانته» کتاب ارجمندش را انتشارداد و ازآن به‌بعد زبان رسمی ملت خود را تعیین کرد.

شاملوی عزیز! باچنین تعصبی نسبت به زبان فارسی (ومتقابلا تنفر از زبان تازی است) که ایشان اظهار نظر کرده‌اند: «...مثلا کلمهٔ «متبرك»درفارسی درمعانی زیر به‌کار می‌رود: همایون، فرخنده،بارور، پاکیزه و... آنگاه وقتی شاملو می گوید: «متبرك بادنام‌تو!» آدمی‌حق دارد «افسوس بخورد». ودر دنبالهٔ این دلسوزی‌جاهلانه ادامه‌داده‌اند: «لازم است گفته شود که درساختن‌لغت درزبان عربی هیچگاه مفهومی به‌مفهوم دیگر افزوده نمی‌شود. مثلا وقتی از «ضرب» تضریب ساخته می‌شود،«ت»و«ی»درتضریب که‌به«ضرب» اضافه‌شده‌اساساً بی‌معناست. درصورتیکه کلمه «فرمانبردار»هردوجزءآن‌معنی‌دارد.»می‌بینی که‌ایشان مدعی زبان شناسی هستند، اما متأسفانهٔ آن‌چنان گرفتار تعصب‌اند که حتی به‌ساده‌ترین مسئلهٔ زبان نمی‌توانند توجه داشته باشند. زیراکسی که «ضرب + ت‌وی» را مقابل «فرمان + بردار» می گذاردوقضاوت می‌کندکه اینست دلیل برتری زبان فارسی به‌زبان عربی، پیداست که تعصب مانع ازآن شده است که مثلا به فکر «پسوند»ها بیفتد و (گل + زار) را دربرابر «ضرب + ت‌وی» بگذارد وبه‌این مسئله توجه داشته باشدکه‌اغلب پسوندها نیز درزبان فارسی فاقدمعنی‌اند.وانگهی چگونه نویسندهٔ کتاب متوجه نیستند که هرزبانی قواعد مخصوص به‌خود دارد و درواقع برمبنای‌آن قواعد است که وضعیتی‌خاص‌خود می‌گیرد. زبان عربی اصولا زبان ترکیبی نیست که از دو واژه معنی‌دار واژهٔ سومی بسازد. بلکه زبانی است تصریفی و قالبی.هر کلمه‌یی

را درهرقالبی که خواست وارد می کند و به‌آن معنی دومی می بخشد.
چنین است که اگرزبان فارسی زبانی است ترکیبی و بسیار قوی،زبان
عربی نیز زبانی است قالبی وبسیار دقیق. آنوقت باچنین تنفری‌نسبت
به زبان عربی است که به کلمهٔ «متبرك» دراین‌سطر شعرتو «متبرك باد
نام تو» ایراد می گیرند، که چرا «همایون» یا «فرخنده» نیست. و این
رادیگر نمی‌توانند بدانند که اصولا هردوواژهٔ «فرخنده» و «همایون»
متداعی ورساننده مفهوم سرورشادی است. بنابراین چگونه‌می‌شود
آن هردو را به‌جای «متبرك»، آنهم درشعری که مرثیه‌ای است برای
«فروغ» به‌کاربرد. وانگهی فضایی که «متبرك» در ذهن ایجاد می کند،
بسیار متوسع‌تر از آن واژه‌هاست وتازه باچه‌تناسباتی. مثلا باخاك‌و...

شاملوی‌عزیز! حال روشن‌شد که چقدر ساده است‌درچندجمله،
زبانهای عربی،انگلیسی، آلمانی وفرانسه وزبان کتب مذهبی‌رامردود
شمرد و از این دست ادعای زبان شناسی آنچنانی کرد؟ . می‌دانی
چگونه می‌توان از میزان ساده بودن این کار باخبر شد؟ هنگامی که
بدانی کسی که دراین زمینه‌ها خود را صاحب‌نظر دانسته است، میزان
اطلاعش از زبان فارسی تا چه پایه است و دراین خصوص چها که
نگفته است:

۱- گفته‌اند که: «به‌جای فعل» «می کشید» در دو خط زیر از
«آینده» (اسماعیل شاهرودی) فعل «می کشد» باید می‌بود»

بودم خری که بارطلاهای دیگران
بردوش می کشید

که جای تعجب است، آخر چگونه توجه نکرده‌اند که فعل«می کشید»
به‌تبع از فعل «بودم» آمده است. و «می کشد» درصورتی صحیح‌بود
که«بودم»هم «هستم» بود.

۲- گفته‌اند که: (در زیر این بیت سعدی)

مرا در سپاهـان یکی یار بود
که جنگاور و شوخ و عیار بود

«یك پهلوان محیط «حماسی» نباید شوخ و عیار باشد.» و بااین اظهار نظر، نشان داده‌اند که غیر از اینکه از مفهوم «حماسه» بی‌خبرند (چراکه داستان بوستان سعدی را حماسی تلقی کرده‌اند ولابد به‌خاطر وزن) اصولا نمی‌دانسته‌اند که از معنی‌های عیار یکی‌هم «شوخ» است و شوخ یعنی دلیر و بی‌باك.

۳- گفته‌اند که: فعل «بود» در آخر این پاره از شعر تو غلط است و درست آنرا «بودم» تذکر داده‌اند:

مرداری بیش نبودم- که دور از خویشتن
باخشمی به رنگ عشق
به‌حسرت
بردور دست بلند تیره
نگران جان اندوهگین خویش بود

که برای روشن‌شدن ایشان، بااجازهٔ تو، جمله را بااندك تغییری کوتاه می‌کنم و به این صورت می‌نویسم: من آن مرداری بودم کـه همواره نگران جان اندوهگین خویش بود.

۴- گفته‌اند که: (در زیر این مصراع ازنیما)

هست شب همچو ورم کرده تنی گرم دراستاده هوا

«در ایستادن یعنی مقاومت کـردن وحمایت کردن» وبدینصورت « در ایستاده» را به‌صورت یك کلمهٔ مرکب دیده‌اند. ومصراع رابه‌گونه‌ای خوانده‌اند و(لابدچنانکه‌خوانده‌اند) فهمیده‌اند که‌دکتر رعدی آذرخشی «یك نفردرآب دارد می کندجان‌قربان» را خواند (ولابد چنانکه‌خواند)

فهمید. باری نویسندهٔ کتاب «زبان فارسی درشعر امروز» جزاینکه به حرف اضافهٔ«در» مستقلا توجه نفرموده‌اند، این را نیز نفهمیده‌اند که «استاده هوا» همان «هـوای ایستاده» است کـه مقلوب شده است. «استادهٔ» به معنی «راکد» وآرام که هنوزهم در برخـی شهرستانها به همین مفهوم به‌کاربرده می‌شود.

۵ـ گفته‌اند که: (درزیر این پاره از شعر تو)

وما همچنان دوره می کنیم
شب را و روز را
هنوز را

« هنوز » را شاعر به‌معنی « تا موقعی که هستم» گرفته است.» که باید خدمتشان عرض کرد نه عزیز مـن ! «هنوز» در همین‌جا نیز « تاهمین اکنون» معنی می‌دهد.

۶ـ گفته‌اند که: (درزیراین سطر از نیما در «مانلی»)

آن چه ناپایددل دادن را نا شاید

مقصود «هرچه نباید دلبستگـی را نشاید» از سعدی است، که صدآفرین به این کشف بزرگ. ولی براستی نفهمیدم ایراد ایشان در چیست و مگر ایشان هنوز از ضرورت وزن، اطلاع ندارند. و مگـر نمی‌دانند که این کار در شعر قدیم فارسی نیز بی‌سابقه نیست . و مگر «حافظ» این بیت «مسعود سعد» را (که «کمال‌الدین اصفهانی» نیز آن را تضمین کرده) به ضرورت قافیه (همچنان کـه مسعود به‌ضرورت ردیف) تغییر نداده است؟:

گر بر کنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر کـه افکنم آن دل کجا کنم

و نگفته است که:

ور باورت نمی‌شود از بنده این حدیث
از گفتهٔ «کمـال» دلیلـی بیاورم
گر بر کنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افکنم آن دل کجا بـرم

و مگر «برم» را به‌جای «کنم» نیاورده است؟

۷- گفته‌اند که: (در زیر این سطر از م. آزاد)

پرنیان روشن دریای خاموشم

«پرنیان، که چند رنگ است، با دریای یک رنگ ارتباط ندارد» و دیگر این‌را نمی‌دانسته‌اند که: اولا دریا براثر انعکاس نوردر لحظات مختلف شبانه روز به‌چند رنگ‌هم درمی آید. ودرثانی «پرنیان» به‌معنی «پرند» (که پارچهٔ ساده است) نیز بسیار استعمال شده است. مثلا در این شعر معروف دقیقی:

به دو چیز گیرند مر مملکت را
یکی زعفرانی یکـی پرنیانی
یکـی زر نـام ملـک بـرگرفته
یکی آهـن آب داده یمانـی

۸- گفته‌اند که: «(م، آزاد) «سایه‌سار» را به‌معنی جائی که در آن سایه است یعنی سایه گاه بـه‌کاربرده که صحیح نیست. پسوند «سار» معنی محل‌را نمی‌رساندواگر ازقدما به‌کار برده‌اند کاردرستی نکرده‌اند، «سار» یعنی «سر». شاخسار یعنی سرشاخ و کـوهسار یعنـی سر کوه. ساربان یعنی نگهبان سرهاو...» که غیرازاین که از قدما آن چنان حرف زده‌اند که از زبانهای انگلیسی وفرانسه، (که علی‌الظاهر بدین‌صورت پیشگیری کرده‌اند از ایرادهایی که ممکن است بعدها به کتاب ایشان گرفته شود) نیز آنقدر به‌خود اطمینان داشته‌اند که حتی به یک فرهنگ

هم رجوع نکرده‌اند و بدین ترتیب برای کلمه «سار» فقط یك معنی قابل شده‌اند وبس. بنابراین اگر فرهنگ‌ها نوشته‌اند «سار» نام پرندهٔ معروف - جای افشردن انگور - قلم میان تهی - بلند - مکان و جای - بسیاری و کثرت - مثل ومانند - رنج و محنت - سروشتر (همان کـه درساربان هست به‌معنی نگهدارنده‌شتر وایشان تصور کرده‌اند ساربان نگهدارندهٔ سرهاست) این همه فرهنگ نویس اشتباه کرده‌اند آنهم کلمه‌ای که غیراز اسماء مختلف به صورت پسوندهای گوناگون نیز بـه کار رفته است: محل وجا (نمکسار) صاحب (شرمسار) مانند (خاکسار) انبوهی (کوهسار) که لابد باید رجوعشان داد به‌قسمت قوافی «ار» در دیوان‌های قصیده‌سرایان معروف، تاروشنشان شود که هم «سایه‌سار» «آزاد» درست است وهم «موجسار» «امید»

۹- گفته‌اند کـه «نیما تا موقعی که شعر کهنه می گفته کاملا در قالب یك آدم چندقرن پیش فرومی‌رفته، اما به‌محض اینکه فرم کارش عوض شده، زبان اونیزسخت منحرف گردیده» درست عکس قضیه است. توضیح اینکه نیما درشعرهای کهن‌اش درست در قالب یك آدم چندقرن پیش فرونمی‌رفته است و زبان شعرهای شکسته‌اش نیز منحرف نیست بل زائیدهٔ بیان نو وفرم خاص کار اوست. امـا چنان اظهار نظری از ایشان (که کلا بازبان شعری نیما و بیان ویژهٔ او بیگانه‌اند) بعیدنیست اغلب آنها کـه از شیوه‌هـای بیانی شعر امروز بی‌اطلاعند، دربارهٔ نیما آنچنان قضاوت می کنند که ایشان کرده‌اند.

۱۰- گفته‌اند که: «می بینم که یك شاعر چندگونه زبـان را که اساساً تجانسی بین آنها نیست به‌کارمی‌برد. آنهم دریك شعر. این کارنشان می‌دهد که شاعر دربر گزیدن ابزار خود در تردید ویا لااقل در مرحلهٔ آزمایش است. گاهی روزنامه‌چی، گاهی یك خاله زنك، گاهی هم

شاعر. بنابراین زبانی را که حدودی نداشته باشد و آمیخته باشد، بی‌مرز می‌خوانیم. تا حدودی زبان «شاملو» و «سپهری» و «آینده»، زبان بی‌مرز است» و با این حرفها استناد به‌این پارهٔ شعر تو می کنند:

عصر عظمت غول آسای عمارت‌ها ــ و دروغ
عصر رمه‌های عظیم گرسنگی
و وحشتبارترین سکوت‌ها
هنگامی که گله‌های عظیم انسانی، به‌دهان کوره‌ها فرومی‌رفت
(وحالا اگه دلت خواست
می تونی با یه فریاد
گلوتم پاره کنی
دیوارها از بتون مسلحن)

ومی گویند که: «درقسمت اول کلمات «غول آسا» و «عمارت» با متن سازگار نیست وقسمت داخل پرانتز نیز با قسمت اول» ، که جز اینکه معلوم نیست چرا زبان «سپهری» و «آینده» بی‌مرزاست ونیز چرا «غول آسا» و «عمارت» با متن ساز گار نیست، ایشان هنوز نمی‌دانند یا نمی‌فهمند که قسمت اول این پاره از زبان شاعر بیان شده و ازاین روادبی‌است و اما قسمت دوم از زبان زندانبان یا جلادی است که رمهٔ آدمها را به چاردیواری‌هایی که از بتن مسلح ساخته شده‌اند هدایت می کند. و به‌راستی با این اظهار نظر معلوم می‌شود که الفبای ادبیات امروز را هم نخوانده‌اند نه یك نمایشنامه نه‌یك داستان نه یك رمان و نه حتی یك‌شعر. که‌اگرخوانده‌بودند می‌دانستند که‌جلاد نباید مثل شاملو سخن بگوید . آخر فرق است میان زبان رسمی و ادبی و زبان محاوره و عادی. اما چه می‌شود کرد که ایشان توقع دارند جناب جلاد هم به شیوهٔ مقدمهٔ «شاهنامهٔ ابومنصوری» بیان سخن کند.

شاملوی عزیز! باور کن اگر نویسندهٔ کتـاب «زبان فارسی در شعر امروز» فقط بـه همان زبان‌شناسی آنچنانی و همین ایرادات و اعتراضات اکتفا کرده بودند، هرگز من به نوشتن این نامه مبادرت نمی‌کردم، چرا که از این گونه حرفها زیاد گفته‌اند و می‌گویند. امـا مسئله این است که ایشان با چنان زبان‌شناسی‌شان و چنین زبان‌فارسی-شان، درحقیقت به حریم هنر تجاوز کرده‌اند. خواهی گفت کـه این قسمت هم شایستهٔ جواب نیست، که البته درست است، ولی اصل، خوانندگان علاقمند به شعر امروز و بویژه آن گروه جوانانند کـه ممکن است آن کتاب را بخوانند و هرآن «زبان هنر» را با «دستور زبان» بـه اشتباه‌گیرند، چنانچه نویسندهٔ آن کتـاب خود به اشتباه گرفته‌اند:

الف: گفته‌اند که: «از آنجا که برای بحث در زبان هنر هیچ ملاکی نیست، من در این جزوه مجبور شده‌ام مقداری معیار تحویل بدهم.» که یکی نیست به ایشان بگوید اولا شما کـدام کتاب نقد را خوانده‌اید، که ببینید ملاکی هست یا نیست. وثانیاً چطور به‌این فکر نیفتاده‌اید که: راستی چرا تا این لحظه که من تصمیم گرفته‌ام مقداری معیار تحویل بدهم هیچکس تحویل نداده است؟! اما معیارهایی کـه تحویل داده‌اند چیست؟ نصیحت کرده‌اند که هر شاعری باید مطابق اسالیب اساسی زبان‌شناسی (البته زبان‌شناسی از نظر ایشان) ترکیب و جمله بسازد. که من خواننده برای اولین بار بود که فهمیدم معیار به معنی نصیحت است. آنهم معیـار در زبان هنر. چرا کـه تصور کرده‌اند «زبان هنر» و به‌طریق اولی زبان‌شعر، همـان درست نوشتن ودرست خواندن و درست گفتن است. و احیاناً شعر وسیله‌ای است

برای ترکیب سازی وواژه‌چینی.

ب. گفته‌اند که: (زیر این پاره از شعر نیما)

او با نوای خود

بسیارها نهفته به بردارد

«توجه به بر وتوجه به نهفته» (یعنی به این دو کلمه توجه کنید!) یعنی‌چه؟ ولی‌یحتمل منظورشان این است که «نهفته» پنهان است و«بر» آشکار، و این‌دو با هم نمی‌خواند. اما وقتی از زبان شعر بی‌خبرند، بیش از این چه می‌شود گفت.

ج. گفته‌اند که: (در زیراین پاره از نیما)

وزراه هر شکافته با زخمه‌های خود

دیوارهای سردسحر را

هرلحظه می‌درد.

«معنی شکافته اینجـا دقیق نیست. شکافته به معنی شکاف یـا شکافتگی به‌کار نرفته و نمی‌تواند به‌کار رود.» که جز اینکه در همینجا باید به ایشان تذکر داد که نیما جرأت کرد به‌کار ببرد وبه‌کار هم رفت. چرا که او شعر می‌نویسد و نه مقاله، نیز باید گفت: وقتی ایشان این مصراع از «امید» را «هر بهنگام و بناهنگام» می‌پـذیرند و می گویند «امید» به این دوصفت قدرت اسم بخشیده، چرا از پذیرفتن «شکافته» به جای شکافتگی و شکاف، سرباز می‌زنند.

د. گفته‌اند که : (در زیر این دوسطر ازنیما)

یك نفر دارد که دست وپای دائم می‌زند

روی این دریای تند وتیره وسنگین

«دست وپای دائم چگونـه دست وپایی است و اگر دائم قید است چرا اینجا آمده است.» می‌بینی که ناچار بایدازساده‌ترین اصول

شعر امروز آغاز کرد و به ایشان که خواسته‌اند معیار به دست بدهند فهمانده که یکی از اختصاصات شعر امروز و یکی از کارهای مهم نیما همین بود که از قید استفادهٔ صفتی و از صفت استفادهٔ اسمی کرد مثل «ساکت دریا». همچنان که «فروغ» از «سراسیمه» استفادهٔ صفتی کرد:

و سارهای سراسیمه از درخت پریدند

و این معنی‌اش استفاده از امکانات زبان است در هنر شعر. بنابراین اگر فرموده‌اند: «شاعر حق ندارد که زبان و واژه را در معنای خاصی به‌کاربرد که تا آن زمان به کارنرفته»، بیجا و از سر ناآگاهی فرموده‌اند. چرا که یك کار اساسی شاعر همین است که از کلمات و ترکیبات در جابه‌جای سطور، بتناسب، معانی ومفاهیم تازه می‌سازد. وقتی ایشان از عبارت «حق ندارند» استفاده می کنند (از آنجا که به شاعران کلاسیك هم‌پیش ازاین ایراد گرفته‌اند) یعنی «مسعود سعد»هم حق نداشته است بگوید:

از فرع عزم نافذ اوخاست آسمان
وز اصل‌حزم‌ثابت او رست کوهسار

زیرا «کوهسار» را به معنای «کوه» گرفته ونه «سر کوه» (یعنی همان یك معنی‌یی که ایشان از«سار» می‌دانند. یا اگر «مولوی»«اعتماد» را «اعتمید» یا منوچهری «منازل» را «منازلها» و سعدی «اولی» را «اولی‌تر» گفته، دلیل بی سوادی هریك از این شاعران بوده است. یا اگر «امید»«اندوهزار» و«خندستان» به‌کار برده، زبان‌فارسی‌نمی‌دانسته است. چراکه‌دستور زبان فارسی امر کرده است که این هردو پسوند جز با اسماء ذات قابل ترکیب نیستند. وانگهی بازهم به «امید»، که خوب است به‌این بیت «مولوی» توجه کنند و ملاحظه‌فرمایند پسوند

«ستان» را با چه واژه‌ای ترکیب کرده است:

یوسفی جستم لطیف و سیمتن

یوسفستانی بدیدم در تو من

شاملوی عزیز! در همین زمینه با «ابوالحسن نجفی» گفتگو می‌کردیم. او به نکته‌ای اشاره کرد که گمان می‌کنم تذکر آن در اینجا بی‌مناسبت نباشد. و مناسبت آن اینکه، دست‌کم ایشان خواهند دانست که در همهٔ زبانها این شاعرانند که در زبان دخالت می‌کنند. باری می‌دانی که در زبان فرانسه «خودکشی کردن» همیشه فعل لازم است (همچنان که در زبان فارسی). و علامت فعل لازم در فرانسه Se است در جلو فعل، که چون برداشته شود فعل، متعدی می‌شود. ظاهراً اولین بار «آندره برتون» بوده است که در مورد «آنتونن آرتو» گفته است: که اجتماع او را به اصطلاح «خود کشاند» (البته با عرض معذرت از نویسندهٔ «زبان فارسی در شعر امروز» اگر اجباراً «خود کشاند» ساخته شد) آخر وقتی از قدیم‌ترین ایام نیز چنین ایرادها را به‌زبان شاعران گرفته اند و علی‌رغم آن ایرادها همچنان شعر، زبان خودش را داشته است؛ چگونه نمی‌توانند بدانند که این تنها هنر است که چنین اهلیتی می‌تواند داشت. در «فن‌شعر» ارسطو آمده است که: «اگر بعضی از نقادان بر شاعر ایراد می‌کنند که آیا این امور را (= دستور زبان را) بدرستی می‌شناخته است یا نه، ایراد آنها چندان وارد نیست. زیرا چگونه می‌توان این ایراد «پروتاگوراس» را بر «هومر» وارد دانست که می‌گوید: هومر می‌خواسته است دعا و ترجی کند، صیغهٔ امر به‌کار برده است و گفته: پروردگارا سرود خشم بخوان! گویی به عقیدهٔ پروتاگوراس تشویق کسی به کردن یا نکردن کاری امر محسوب می‌شود.» حال ایشان کجای

کارند، نمی‌دانم، همینقدر می‌دانم که نسبت به‌زبان فارسی دلسوزی می کنند ولـی بـا همهٔ اینها «سار» را در یک معنی بیش از ده معنی می‌پسندند. غافل‌از اینکه اگر بنا بود هر لغتی در زبان فارسی درهمان معنی «فارسی‌باستان» و «پهلوی اشکانی و ساسانی» اش به‌کار می‌رفت و دخالت شاعران در آن لازم نبود، زبان ما چگونه می‌توانست تعمیم و گسترش یابد. وانگهی زبان همیشه وسیله بوده است. نیما که نمی‌خواسته ترکیب بسازد یا دستور زبان بنویسد. او اگر «نهفت» و «نهفته» و «شکافته» و «هنگام» را بصورتی نو به‌کار گرفته برای این‌است که بیان تازهٔ او به اعتبار ماهیت شعر امروزی‌اش این اجازه را به‌او داده است. آنوقت نویسندهٔ «زبان فارسی در شعر امروز» بی‌اینکه به نقش‌شعر توجه داشته باشند، دائماً تکرار کرده‌اند که: «ایجاد راههای تازه‌تر مفاهیم به‌چند طریق ممکن است. اول در آنچه مربوط به بیش از یک کلمه است و دوم آنچه مربوط بـه واژه‌هاست» بعـد نتیجه گرفته‌اند که: «می‌دانیم نیما به هیچ یک از این مسائل آشنا نبود.»

شاملوی عزیز! خواهش می کنم یکبار دیگر هر دو جمله را بخوان، که نه‌فقط به‌نیما که خطاب به‌تو نیز هست‌و به همهٔ ما ـ ماهمه باید بدانیم یعنی در کلاس ایشان یاد بگیریم که «ایجاد راههای تازه‌تر مفاهیم!» به‌دو طریق است: یکم: «مربوط به‌بیش از یک کلمه!» دوم: مربوط به‌واژه‌ها» و نیز باید همچون ایشان بدانیم که «نیما به هیچیک از این مسائل آشنا نبوده» است. چون نویسندهٔ کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» لابد سالهای سال در خلوت نیما حضور داشته‌اند و هم این حضور موجب اطلاع ایشان از عدم اطلاع نیما به‌این مسائل شده است. و اگر چنین نبود نمی‌نوشتند که: «اگر نیما به زبان آشنا می‌بود، مرتکب اشتباهاتی که کرده و نشانش خواهیم

داد نمی‌شد.» انگار که نیما هنوز زنده است ودرهمان خلوت انتظار ایشان را می کشد که بروند و یکبار دیگر یا برای بارچندم نشانش بدهند.

شاملوی عزیز می بخشی- کمی تند رفتم. آخر ایشان چنان حرف می‌زنند که انگار فردوسی و سعدی و حافظ نیز در ابتدا از طریق زبانشناسی آنچنانی قواعد زبان را حفظ می کرده‌اندو آنگاه به‌سرودن شعر می پرداخته‌اند که به‌قول «لسینگ» (درجواب منتقدی که به‌شکسپیر چنین ایرادهایی گرفته‌است)«اگر شکسپیراز قانون ادب اطاعت نکرده باشد، وای به‌حال قانون ادب»

و همچنان باز درجای دیگر کتاب زبان فارسی درشعر امروز» دردنبالهٔ «نمیدانم»های خود چنین می نویسند: « من نمی‌دانم این نیما تاچه حدود درآن هنگام از ملك الشعراء بهار غافل بوده و حال آنکه ازجهت زبان عظیم‌ترین شعرش به پای شعرهای روزگار جوانی (بیست و دو سالگی) بهار هم نمی‌رسد و اساساً در همهٔ اشعار نیما یك شعر نمی‌توان یافت که سلامت زبان فارسی را به‌اندازهٔ یکی از قصائد مهم بهار (مثل دماوند) دارا باشد» که باز دو دنیای مستقل و جدا را با«سلامت زبان فارسی»سنجیده‌اند- آنهم با آن مایه که‌دیدیم. و فهمیدیم که با آقای زبانشناسی اینچنین یا آنچنان مطلقاً نمی‌شود اززبان هنر گفت، و گفت که فرق اساسی و تفاوت بنیادی کار نیما با آثار بهار درچیست. این‌است که علی‌ایحال به‌همین بسنده می کنیم که اگر «دماوندیه» بهار معروف شده صرفاً به‌خاطر تعبیرات نو وفضای امروزین آنست و نه از لحاظ زبان فارسی، چرا که او بیش از ده‌ها قصیده دارد که از این نظر خاص، از «دماوندیه» بسیار قوی‌تر است. وانگهی اصولا اظهارنظر ایشان از همان حرفهایی است که امثال

«امیری فیروزکوهی» بارها زده‌اند و می‌زنند (همانان که مورد انزجار ایشانند) زیرا معیار ایشان نیز همچون آنان نه شعر که فقط تسلط به زبان و سخنوری است. و این اشتباه همهٔ اساتید و تلامیذ دانشگاهی و سنتی عقب مانده است. همان توهمی که ایشان را نیز وادار به گفتن این نکته می کند که: نیما از نظر زبان از «بهار» بسیار ضعیف تر بود. چرا که اینان زبان شعر را با زبان دستور به اشتباه گرفته‌اند. ودرثانی همواره زبان را به صورت یك چیز مجرد نگاه کرده‌اند و در واقع مراتب شاعری را تنها میزان قدرت سخنوری دانسته‌اند. هم از اینروست که می گویند: «زبان تولّلی از نیماسالم‌تر است» یا «سروش» کم‌سواد، از «مولوی» معنوی، که آیتی از انسان کامل آرمانی است، بزرگتر. زیرا آن یك از اغلاط دستوری مبراست و این یك به زبان فارسی بی توجه. چنین‌است که‌اگر به‌ایشان‌هزاران بار گفته شود عزیز من! بیشتر اهمیت نیما به‌خاطر امتحان و رنج بردن در سنجش امکانات گوناگون زبان از نظر شعر و دست‌یابی به تازه‌ترین بیانهاست. آنهم به اعتبار «دید» تازهٔ او، که موجب شد عینکهای قراردادی سنتی را از چشممان برداریم و به‌طور طبیعی و مستقل و زنده، به‌جهان‌نظر افکنیم‌و... و...

شاملوی عزیز با این همه، نمیدانم آیا سرانجام برای ایشان روشن شد که فرق نیما و بهار چیست؟ و در کجاست که این دو با همدیگربرخورد می کنند و اصولا چرا این دو قابل مقایسه نیستند. و نیز آیا روشن شد که چرا «آزاد» نگفته است مثلا «ماهی که‌گویی آواز مرگ می‌خواند» و گفته است «ماه مرگ آواز»، و چراگفته: «مهتاب گل‌آسا»، یعنی مهتابی که به گل می‌ماند؟. اما بگذاراین‌یکی را برای‌ایشان توضیح دهم. چه می‌شود کرد آخر... باری، جناب! از آن نظر مهتاب به‌گل تشبیه شده، که ماه وقتی در آسمان ظاهرمیشود

و نور می‌پراکند، گویی گلی است که تدریجاً باز می‌شود....
بگذریم. وقتی کسی از دریچهٔ دستور زبان به شعر نگاه می‌کند،
کاملا پیداست که چرا «حجم سفیدلیز» «فروغ» موجب حیرت او
می‌شودوچرا متوقع می‌شود که: «خوب بود» به‌جای «حجم سفیدلیز»
گفته بود: «فردا» و تمام. غافل از اینکه اگر بنا بود «فروغ» در برابر
آن‌تعبیربسیار زیبا، فردا را بگذارد، که‌این راهمه می‌توانستند. وانگهی
مگراین‌جمال‌الدین‌عبدالرزاق نیست که به‌جای اینکه بگوید:
«آب» و خودش را راحت کند، گفته است:

از باد همچو جوشن و از آفتاب تیغ
از شبه همچو آینه وزلطف چون‌هوا

یا «مك‌نیس» نیست که به جای «زمان» گفته است: «پلکان
متحرك». باری وقتی شعور شعری انسان تا این حد بود، روشن است
که «دانش سکوت» (تعبیری از «فروغ») اضافه‌ای است گنگ و
نامفهوم. زیرا برای ایشان مفهوم هر دو واژه «دانش» و «سکوت»
جداگانه روشن است، اما چون کنار هم گذاشته شد و به صورت
مضاف و مضاف الیه در آمد، از مرز فهم و درك ایشان درمی‌گذرد.
چون به‌نظر من یك فرق شعر با نثر هم اینست که: در شعر کلماتی کنار
هم می‌نشینند و به اصطلاح با هم جفت می‌شوند که در نثر و زبان
محاوره‌جای‌همنشینی آنها نیست. چنین است که لابد باید نشست و از
باءِ بسم‌الله درس شعر داد و گفت: وقتی شاعر به مفهوم «سکوت»
می‌اندیشد، همواره در جستجوی کلمه‌ای خواهد بود که به وسیلهٔ آن
به فضایی‌قابل لمس، یا به تعبیری از این دست که «فروغ» به‌آن‌رسیده
است، برسد. تامفهوم «سکوت» خون‌بگیرد وخواننده‌را دردنیائی‌دیگر،
دنیائی که تا به‌حال وجود نداشته است، فرو ببرد. و ای کاش که همهٔ ما

به «دانش سکوت» می‌رسیدیم و همچون نویسندهٔ کتاب «زبان‌فارسی در شعر امروز»، با نوشتن و گفتن به‌میزان نادانی خود صحه‌نمی گذاشتیم چرا که آنکس که می گوید: «بین سکوت و دانش هرگونه تضاد می‌توان یافت اما تعلق»، پیداست که اگرچه بارها کتب دبیرستانی و کتابهای دستور مدارس‌را تدریس کرده‌است، حتی به‌آن اضافه‌استعاری معروف «دست روزگار» نیز نیندیشیده وبرای یکبار هم که شده‌باخود نگفته است: آخر مگر دست هم با روزگار ارتباط دارد؟ و این هیچ نیست مگر اینکه صاحب این کتاب حتی شعر کهن فارسی را نیز به صورتی سطحی و سرسری خوانده است . واگر نه چنین چطور ایشان هزارها بار با خود نگفته‌اند: مگر صراحی هم نماز می‌خواند؟! (منوچهری) مگر خورشید هم گریه وزاری می کند؟! (مسعودسعد) مگر خورشید هم گرد دارد که در دریا تن بشوید ؟ ! (ناصرخسرو) مگر زمین هم درو پنجره دارد ؟! (عمعق) مگر باد هم می‌تواند ازقعر دریا خاکستر بکشد؟! (انوری) مگر آب هم تیمم می کند؟! (جمال ـ الدین عبدالرزاق) مگر «افسوس» هم می‌تواند کلیسا باشد؟! (نظامی) مگر مرده‌هم از خود نجات می‌یابد (مولوی) مگر«صبح»هم‌می‌تواند دریچه داشته باشد؟!: (سعدی) مگر مردمك چشم هم خرقه دارد ؟! (حافظ) مگر آسمان هم می‌تواند دست‌آدم را بگیرد؟! (صائب) مگر زمین هم ورم می کند؟! (بهار) واز اینگونه «مگر»ها بسیار . آنهم در زبانی که حتی حرف زدن عادی متکلمان‌اش حکایت از دنیای‌شاعرانهٔ آنها می کند. آخر مگر حرف را هم می‌برند (حرفم را برید) مگر قلب را هم می‌شود تکه‌تکه کرد(قلبم‌را پاره کرد)مگر چشم‌هم‌دوختنی است (به‌آنجا چشم دوخت) ومگر دل هم ربودنی است (دلم را ربود) ونه در زبان ماکه در همهٔ زبانهای دنیا. آخر مگر می‌شود:

«کسی با آتش دست بدهد و به وسیلهٔ آن درشب زمستان داخل شود ومعشوقه‌اش را بر مردمك‌های چشمش بایستاند و درهای طلایی گل‌را بازکند و درچشم‌های معشوقه‌اش چندین قایق بیندازد و بعد غصه بخورد که چرا قایق‌ها گم شده‌اند و روی میوه‌ای که به‌دونیم قاچ‌شده و روی کف ابرها و روی عرق‌های رعد وبرق وروی بالهای‌پرندگان وروی اسلحهٔ جنگجویان و روی مزارع افق و روی پله‌های مرگ‌نام آزادی را بنویسد» (پل الوار) نه ... نمی‌شود. چرا که از نظر ایشان اینها شدنی نیست، «تضاد دارند اما تعلق ندارند»نه... برای ایشان‌مهم این‌است که باید«وهله» را باهاء هوز نوشت وحتی‌یکبارهم‌اشتباه‌نکرد مثل مرحوم « دهخدا » که خود منبع لغت بود و یکبار در یکی از نامه‌هاش «وهله» را با «حاء حطی» نوشته‌بود. باری برای ایشان چنین توجهاتی مهم است. زیرا غرض از حیات بشر فقط درست نوشتن و درست‌گفتن اوست. شعر عرصهٔ ترکیب سازی‌است آنهم مطابق‌قواعد دستوری زبان که فی‌نفسه مهمترین چیزهاست وصرفاً هدف زندگی است ونه وسیله. ولابد ارزش یك معلم دستور زبان از هزاران شاعر و نویسنده بیشتر است و بدین ترتیب نظر بسیار جالب « الیوت » نیز بخار معده. والسلام.

«آن ملتی که به ایجادنویسندگان و بخصوص شاعران بزرگ ادامه ندهد، زبانش رو به زوال خواهد رفت. فرهنگش زوال خواهد پذیرفت و شاید در فرهنگ قویتری بکلی جذب شود ... زیرا اگر ادبیات زنده‌ای نداشته‌باشد، بیشتر و بیشتر با ادبیات گذشته‌اش بیگانه خواهد شد. اگر تداوم را نگه ندارد، ادبیات گذشته‌اش بیشتر و بیشتر از او دور می‌شود تا آنجا که چون‌ادبیات بیگانه‌ای برای وی‌غریب می‌گردد. از این رو که زبان‌پیوسته درتغییر است. زیرا بافشارتغییرات

گوناگون مادی در محیطمان، طرز زندگیمان تغییر می کند. و اگر آن چندمردی‌راکه حساسیت استثنائی روی زبان دارند نداشته باشیم، توانائی ما نه تنها در بیان بل در احساس هر چیز به پستی خواهد گرائید.»

نامه‌ای دیگر...[1]

شاملوی عزیز

در نامه‌ای که خطاب به تو دربارهٔ کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» نوشتم، به این نکته اشاره کرده بودم که: «اگر نویسندهٔ آن کتاب، آقای حصوری فقط به همان زبان شناسی آنچنانی و همان ایرادات و اعتراضات اکتفا کرده بودند، هرگز به نوشتن آن نامه مبادرت نمی‌کردم. چرا که از آن گونه حرفها زیاد گفته‌اند و می‌گویند.»؛ و نیز از آنجا که نه مدعی زبان‌شناسی بوده‌ام و نه دلم به حال ایشان سوخته و نه اگر ایشان را نمی‌شناختم از نوشتن آن نامه خودداری می‌کردم، شاید بهترین و درخورترین پاسخی که می‌توانم درجواب «سخنی با حقوقی» نویسندهٔ کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» بدهم، این باشد که از حضورشان خواهش کنم، یکبار دیگر دقیقاً آن نامه را بخوانند تا ایشان را مسلم‌شود که جواب همهٔ حرفهای اخیرشان

1ــ این نامه نیز در مورد همان کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» نوشتهٔ علی حصوری است که در جواب «سخنی با حقوقی» ایشان نوشته شده وخطاب به‌احمد شاملو در مجلهٔ خوشه سال ۱۳۴۷ شمارهٔ ۳۸ به‌چاپ رسیده‌است.

در آن نامه داده شده است.

بنابراین گمان نمی‌کنم به این پاسخ مجدد احتیاج باشد. زیرا ایشان اگرهم دقیقاً آن نامه را خوانده باشند (از آنجا که لابد مدتی سرگرم نوشتن این پاسخنامه بوده‌اند)، یا اغلب مطالب آنرا از یاد برده‌اند یا اینکه منظور مرا از نوشتن آن انتقاد اصولاً درک نکرده‌اند و نفهمیده‌اند یانخواسته‌اند بفهمند که: من به عنوان یک شاعر امروز، برای روشن‌شدن خوانندگان آن کتاب اشاره‌ای کوتاه به‌زبان شعر و خاصه شعرامروز کرده بودم و خواسته بودم بگویم، در عرصه‌ای که جولانگاه ایشان نیست گام نزنند.

در هر صورت آنچه بیشتر قریب به‌یقین است اینست که چون ایشان برای همهٔ آن حرفهایی که در نامهٔ من مربوط به شعر و زبان شعر می‌باشد جوابی نیافته‌اند (زیرا که در تخصصشان نبوده است، و این خود نشان می‌دهد که بسیاری از آن حرفها را قبول کرده‌اند)، خواسته‌اند از سر لجاجت و سماجت هم که هست، همان حرفهای خسته کنندهٔ کتابشان را تکرار کنند و خدای ناکرده (همچون اغلب دست به‌قلمان پایتخت) هدفشان از ادامهٔ سخن، نه‌روشن کردن که «مجاب» کردن باشد و بس. بنابراین وقتی می‌گویم یا آن نامه را عمیقاً نخوانده‌اند، یا خوانده‌اند و نخواسته‌اند به نداشتن جواب متهم شوند، دلائل متعدد آن اینست که:

۱ــ اگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شمارهٔ ۲) که: «حقوقی از ترجمهٔ عهدین جدید و عتیق خبر ندارد». چرا که مسئله نحوهٔ ترجمهٔ «عهدین» نبود بلکه اظهارنظر ایشان مطرح بود و «وجود مفاهیم پست در آن دو کتاب» و جواب من که: «علت بریدن روشنفکران از مذهب، وجود مفاهیم‌پست نبوده است. و اگر «عهدین»

احیاناً مورد استقبال شاعران بوده ـ بلحاظ عبارات و بندها و فضای شاعرانه‌ای است که‌درجای جای آن وجود دارد.

۲ـ و اگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شمارهٔ ۳) کـه: «بحث در این که اشعار مذهبی جاهلی اصیل نیست‌را پیش از ایرانیان دکتر طه‌حسین عنوان کرد و دلائلی هم آورد» و اکنون کـه نوشتند خوب بود دست‌کم دلائل آن را ذکر می‌کردند. در ثانی ایشان خود این‌را بارها از زبان‌دکتر کیا و همفکران‌ایشان (= زبانشناسان‌ایرانی) شنیده‌اند. حال‌از«طه‌حسین» گرفته‌اندیا نه، بحث در این نیست.حرف من در این مورد ایـن بود کـه: «زبان عربی ناگهان در دورهٔ پیغمبر نازل نشد. زیرا زبانی کـه در آن عصر و زودتـر از آن بـه شعری اینچنین استوار ومنسجم رسیده:

قفانبک من ذکری حبیب و منزلی

بسقط‌اللوی بین‌الدخـول فحوملی

از امرالقیس، یـا قصائد دیگر ازامثال «نابغه» «زهیر»«لبید» نمی‌تواند سابقه نداشته باشد. همچنان‌که نوع‌شعر «حافظ» نمی‌توانست در زمان شاعران اولیه پارسی‌زبـان، امثال ابوحفص سغدی، محمدبن‌وصیف حنظله‌بادغیسی، فیروز مشرقی و ابوسلیک گرگانی بوجـود بیاید. و این اصل به‌قدری ساده است که احتیاج بـه دلیل نخواهد داشت. در رابع برخی از شعرهای مخضرمین و احیاناً محدثین است که پس از دورهٔ جاهلی، به‌علت نفوذ و اشاعهٔ دین اسلام رنگ مذهبی گـرفته است.

۳ـ و اگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شمارهٔ ۴) کـه: «بازهم می‌گویم زبان انگلیسی‌در حد واژه‌های خودش لهجه‌ای است ضعیف. اینهمه واژه‌های علمی در این زبان از یونانی‌یا لاتن‌است که

اغلب به وساطت فرانسه وارد آن شده» زیـرا وقتی از یک طـرف می گویند زبان انگلیسی لهجه است و از طـرف دیگر می گویند بـه لهجهٔ یك ده نمی‌توان کتاب فیزیك نوشت، تلویحاً اظهار داشته‌اند که لهجهٔ انگلیسی به نوشتن کتاب «فیزیکی» قادر نیست، که معنی آن این می‌شود که همهٔ آن هزاران کتابی که «دربارهٔ فیزیك» به این زبان (یا به قول ایشان لهجه) نوشته شده، نه کتاب فیزیك که قصه‌های خاله‌سوسکه است. دوم اینکه وقتی اظهار می‌دارند، لغات علمی از لاتین و یونانی به وساطت زبان فرانسه وارد انگلیسی شده، از آنجا کـه اصل زبان ژرمنی است و نیز بسیاری از لغات فرانسوی، پس کلا باید زبانی به‌نام انگلیسی را انکار کرد. درست مثل این است کـه زبانی به‌اسم فارسی دری را از آنجاکه اغلب ریشه‌های آن از فارسی باستان و فارسی میانه است و نیز بسیاری واژه‌هایش را از زبان‌عربی ومغولی و ترکی و... گرفته، انکار کنیم.

۴ـ واگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شمارهٔ ۵) کـه: «اگر به سند کتبی عطارد و هوینطق مراجعه کنند، ملاحظه خواهند کرد که اصولا بحث در مدارك است و نه مؤلفان». که من نفهمیدم منظور ایشان چیست؟ و مگر مـؤلف «التفهیم» ابوریحـان نیست و مگر در «التفهیم» چنین اشتباهی رخ نداده است؟ وانگهی من که‌گفته‌ام: اگردر نسخه‌های مآخذ ابوریحان کلمهٔ «نر» به‌صورت «تیر» نوشته شده‌است تقصیر ابوریحان‌چیست؟.

۵ـ و اگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شمارهٔ ۶) کـه: « اینکه زبان عربی برای «شتر » هفتاد واژه دارد تنها از این جهت نیست که آنان به‌این مقدار واژه احتیاج داشته‌اند. تاحدی ناشی از این است که بسیاری از این واژه‌ها عربی نیست. وبرای اینکه خیال‌نکنند

تعصب به‌خرج می‌دهم باید بگوییم بـه احتمال قوی «شتر» نـام فارسی ندارد.» که اولا باید گفت عزیز من! اینکه تنهـا احتیاج اصل اساسی زبان است» گفتهٔ زبان‌شناسان روزگار ماست. واین اگرچه به‌نظرحرفی ساده می آید، من‌درآوردی نیست. ثانیاً ایشان بـه‌لحنی می گوینـد: بسیاری از این هفتاد واژه عربی نیست که‌گویی از تأثیر و تأثر زبانها نسبت به یکدیگر غافلند و نمی‌دانند آخر اگر اعراب احتیاج‌نداشتند که آنهمه واژه را از زبان بیگانه نمی گرفتند و مگر زبان فارسی‌درزبان عربی تأثیر بسیارنداشته؟ ومگر به‌عکس نیز چنین نبوده است؟! و مگر بسیاری از واژه‌ها از زبان عربی و فارسی به مغرب زمین نرفته، و مگر اینها همه، شرط لازم زبان نیست؟ و مگر ما می‌توانیم به‌صرف این که اعراب واژهٔ «دین» را از ماگرفتند و آن را در قالب جمع مکسروارد کردند و «ادیان» گفتند، برویم و به‌آنها ایراد بگیریم؟. و مگر عربهـا رفته‌اندبه‌دادگاه شکایت کرده‌اند که آی مسلمانان این Camel انگلیسی همان «جمل» ماست؟. وانگهی چگونه ممکن است سرزمینی کـه به اقتضای وضع جغرافیائی، پرورندهٔ بسیاری حیوانهاست وازجمله«شتر» واژه‌ای برای «شتر» نداشته باشد؟..

۶ـ و اگرچنین نبود، نمی‌نوشتند (زیرشمارهٔ۷) که: «بایدبگوییم کمتر پسوند بی معنایی در فارسی بلکه در تمام زبانهای هند و اروپائی وجود دارد» که نخست از ایشان باید پرسید : چه فرق اساسی میان گفتهٔ ایشان است که کلمهٔ «کمتر» را به‌کاربرده‌اند و من که کلمهٔ «بیشتر» یا «اغلب» را (اغلب پسوندها در فارسی فاقد معنی‌اند» دوم اینکه: چرااز پسوند «بر» و «ور» سخن گفته‌اند و نه پسوند «زار» که مورد مثال من بود. درهرحال گمان نمی کنم در حـد این مسائـل ساده بـه فرهنگ اتیمولوژیك احتیاج باشد. به‌خصوص کـه حصاربان آن مردی است

حصوری نام، که چوب به دست ایستاده است و ضرب ضربا ضربوا را صرف می کند. تازه این کـه تعصب ندارد. وقتی می گوئیم بسیاری از قراردادهای زبان عربی ساده‌تر از زبان فارسی است، درست مثل این است که بگوئیم بسیاری از قراردادهای زبان فارسی‌سهل‌تر اززبان عربی است مثلا تعداد صیغه‌ها، نبودن مؤنث و مذکر و... همچنانکه خط لاتین از خطوط عربی و فارسی بسیار ساده‌تر است. زیرا هم فاقد حرکات است وهم نقطه تقریباً ندارد وهم اینکه در حین نوشتن قلم از روی کاغذ کمتر برداشته می‌شود.

۷ـ واگر چنین نبود، نمی‌نوشتند (زیرشمارهٔ ۶) که: «بـاز هم «ت» و «ی» در «تضریب معنی ندارد، اما «فرا» و «هم» در فراهم کردن معنی دارد.» که اولا این دلیل همان سماجت و لجاجتی است کـه در آغاز نامه به اشاره رفت. و مبین اینکه نخواسته‌اند قبول کنند که: وقتی ساختمان یك زبان برمبنای صرف وقالب شد، اصل، آن قالب هاست. یعنی «ت» و «ی» چون به «صرف» اتصال یافت و «تصریف» شده اصل «تصریف» است و نه «ت» و «ی» که قراردادی است. ازهمهٔ اینها گذشته، تازه این دلیل بر رجحان یك زبان نسبت به زبانی دیگر نمی‌شود. آخر برکـدام رواق زبرجد به زر نوشته‌اند که: زبانی کـه جزء جزء واژه‌هایش معنی بدهد از زبانی کـه این خاصیت را نداشته باشد برتر است. وقتی اعراب حروف «چ» و «گ» را ندارند پیداست که «چنگ» فارسی را به «سنج» تبدیل می کنند وبعد با تبدیل «س» به «ش» (بلحاظ سادگی تلفظ) به قالب باب «تفعل» اش می برند واز آن «تشنج» می سازند. همچنان که زبان فارسی از ماده «لرز» «لرزش» می‌سازد و تـازه اگر کلمهٔ «جمع» ریشه‌هـای مشابه بسیاردارد، بازهم دلیل ضعف زبان عربی نیست، گیرم «جمع» و «Gam» همریشه باشند، خوب باشند.

۸ـ و اگر چنین نبود، نمی‌نوشتند (زیر شمارهٔ ۹) که : «حقوقی کلمهٔ «عیار» را «مرد بسیار با تحرك» معنی کرده است و پیداست که معنی از خوداوست نه از مرجعی علمی. اینست نشانهٔ امانت یك شاعر؟!» که نخست باید به ایشان گفت: اگر من که شاعرم این کار را کردم (که نکرده‌ام) چرا ایشان که زبان شناسند از خود قضاوت کردند و فقط به «سواد» خود متکی شدند و تصور کردند که «شوخ» (همچنان که در عرف عام) به معنی آدم بامزه است و چرا نرفتند و به «مرجعی علمی» (بقول خودشان) مراجعه کنند تا ببینند «شوخ» معنی «دلیر» و «بی باك» هم می‌دهد. حال اجازه می‌دهند که با این وصف من به ایشان خطاب کنم: این است امانت یك زبان‌شناس؟! زبان‌شناسی که حتی یك لحظه تردید نکرد و نگفت شاید هم «حقوقی» واژهٔ «عیار» را بی مأخذ معنی نکرده باشد: بگذار همین «غیاث‌اللغات» دم دستم را بردارم و نگاه کنم. دیدید؟ که «مرد بسیار باتحرك» بی مأخذ نبود: (عیار ـ به فتح اول و تشدید ثانی، مرد بسیار آمد و رفت کننده و مرد بسیار حرکت. غیاث‌اللغات) و اگر من «بسیار با تحرك» گفته‌ام از آنجا بوده است که بیم داشتم به «بسیار حرکت» از لحاظ عدم تداولی که امروز دارد، ایراد بگیرند. درثانی ایشان درزیر آن بیت سعدی نوشته بودند: «یك پهلوان محیط حماسی نباید شوخ و عیار باشد.» و من هم جواب داده بودم «ایشان از مفهوم حماسه بی‌خبرند. چرا که داستان بوستان سعدی را حماسی تلقی کرده‌اند و لابد به‌خاطر وزن.» و از آنجاکه هیچ جوابی نداشته‌اند بدهند، به «بسیاربا تحرك» ایرادگرفته‌اند. و درست صفتی را به‌من نسبت داده‌اند که فقط و فقط به ایشان می‌برازد.

۹ـ واگرچنین نبود، نمی‌نوشتند(زیر شمارهٔ ۱۰) که: «صحیح است. هرزبان ساختمان مخصوص به‌خوددارد،اما وقتی کسی دو یاسه

زبان را یاد گرفت می‌تواند قضاوت کند. زبان هرچه فرهنگ ضعیف‌تری داشته باشد ناتوان‌تر است.» زیرا من در آن نامه اشاره کرده بودم که: «هرزبانی قواعدی مخصوص به خود دارد و در واقع برمبنای آن قواعد است که وضعیتی خاص خود گرفته است.» وبعد که اضافه کرده‌اند: «اعراب آمده‌اند واژهٔ تازه بسازند چه افتضاحی به راه انداخته‌اند. مثلا ساخته‌اند: «رشاشه (از «رش» به معنی پاشیدن)» که من نفهمیدم چه‌اشکال دارد. مگر وقتی «مسلسل» به‌کار می‌افتد، گلوله را نمی‌پاشد!. وانگهی مگر از «مسلسلی» که ما داریم (کـه این هم البته عـربی است) بهتر نیست؟ تازه، گلوله پاشیدن از «چشم دوختن» کـه نمی‌تواند عجیب‌تر باشد؟. و بعد گفته‌اند: « شما هیچ کودك ایرانی» را نمی‌بینید که‌درجمع بستن کلمات دچار اشکال شود. یك «ها» و یك « آن » بـه آخر اسم می‌چسباند و جمع می‌سازد.» و این را همچنان دلیل مزیت زبان‌فارسی گرفته‌اند. که از ایشان بعید است. وچون بعید است اجازه بدهید (بی اینکه منکر سادگی زبان فارسی از این نظر بشویم) دعا کنیم کـه در سرزمینی عربی زبان زندگی دوباره‌ای بیابند وخود تجربه‌کنند وببینند می‌توانند به‌زبان مادری جدیدشان جمع ببندند یانه؟.

۱۰ـ واگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شمارهٔ ۱۱) که: «باز هم می گویم کلمهٔ «سار» درشاخسار و کوهسار یعنی «سر» و اصلا کلمه همان سر است» و به راستی وقتی پـای لجاجت در میان است، چگونه می‌توان مسئله‌ای به این سادگی را روشن کرد. بااین همه‌برای آن گروه از خوانندگان که نامهٔ اول را نخوانده‌اند، توضیحاً می گویم که‌ایشان کلمهٔ «سار» را درهمهٔ ترکیب‌هایی که یك جزوشان «سار» است بـه معنی « سر » می‌دانند مـثلا نمکسار یعنی «سرنمك» یا «شرمسار» «خاکسار» « موجسار » ، همـه به‌همین ترتیب و نیز «ساربان» به معنی

نگهدارندهٔ «سر» و نه «شتر».

۱۱ـ واگرچنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیر شمارهٔ ۱۲ و ۱۳) که: «نیما و بسیاری دیگر طرح‌ها و الگوهای گویش مادری خود را در فارسی ریخته‌اند» زیرا جز در یك جای آن کتاب به‌گویش مادری نیما اشاره نکرده بودند. بلکه بیشتر اشارات ایشان به عدم اطلاع نیمااززبان فارسی بود. ومن که در جواب ایشان گفته بودم: اینهابه‌زبان شعر ارتباط داردوهیچ این مسئله هم نیست که «آنچه بازبان سازگاری ندارد فراموش خواهد شد.» چراکه نیما به عنوان یك شاعر در زبان دخالت کرده است و هرشاعر پایه‌گذار ناگزیر از این دخالتهاست.

۱۲ـ واگر چنین نبود، هرگز نمی‌نوشتند (زیرشمارهٔ ۱۴) که: صفت را می‌توان به‌جای اسم به‌کاربردو این ابتکارنیما نیست. بیش از دوهزار سال است‌که در فارسی اسم و صفت همکارند. حتی نامهای باستانی همه صفت است اسفندیار- گشتاسب و ...» که همچنان باید خدمتشان عرض کرد، این که شمامثال زده‌اید، خاصیت هرزبان‌ترکیبی همچون فارسی است و دوهزارسال و بیشتر هم سابقه دارد. اما کاری که نیما کرد این نبود. و یکی ازکارهایش اینکه صفت را به جای‌اسم به‌کار برد آنهم صفت مفرد نه‌مرکب و به اعتبار جمله، نه کلمه. مثلا «در ساکت‌غروب» یا «اندوهناك شب» یا«از تهی‌سرشار»«امید»، که در اینجا حالت اسمی پیداکرده. همچنان که درآنجا«ساکت» به‌جای «سکوت» نشسته است. اینست یکی از راههای توسع زبان وزبان شعر. و نه همچون زبان «طرزی افشار» (ایشان گفته‌اند زبان شعری طرزی افشار هم خیلی چیزها راایجاب می‌کرد اما دیدی‌که در حد خودش خفه‌شد) که گفته است:

بامن دلداده ای‌دلدارجنگیدن چرا
توغزال گلشن حسنی پلنگیدن چرا
با مسلمانان بی‌دین کافریدن بهرچه
با گرفتاران‌مستضعف فرنگیدن چرا

پلنگیدن (= خوی پلنگـی و درندگی پیدا کـردن) کافریدن (= کافری کردن و کفر نشان دادن)فرنگیدن (= فرنگی‌مآبی درآوردن) که برخلاف تصور ایشان (چنانچه برخواننده نیز کاملا روشن است) اینها تنها یك شوخی بوده و نه شعر، وازهمین روست که فراموش‌شده است (اگرچه دست کم به درد اساتید دانشگاهی خورده است. آنجاکه برای مصادر جعلی مثال می‌زنند) و نه همچون کار نیما که‌بسیار جدی است وهیچگاه هم فراموش نخواهد شد. و بعد کـه در همین قسمت برای هزارمین بار از سادگی زبان فارسی سخن گفته‌اند که ما نیزبرای آخرین بار خدمت ایشان عرض می کنیم که: عزیز من ماهم به‌سادگی این زبان معترفیم که Fontainpen انگلیسی را، اولین کسی که در حاشیهٔ خلیج فارس برداشت ودید خودش می‌نویسد و به دوات بـدان صورت احتیاج ندارد، گفت: «خودنویس». و نیز قبول داریم کـه این یکی از مزایای زبان فارسی است. و باز هم می گوئیم مزیت و نه‌دلیل مزیت. زیرا همچنان که به اشاره گذشت این ادبیات است کـه به‌زبان غنا می‌بخشد.

۱۳ـ و اگر چنین نبود، نمی‌نوشتند (زیر شمارهٔ ۱۵) که: «در ممالك پیشرفته ممکن است جلو تکلم زبانی را بگیرند.» کـه همچنان باید به عرضشان رساند زبانی که جلوش را گرفته‌اند، مسلماً زبان شعر نبوده است.

سخن کوتاه. شاملوی عزیز! ... می‌دانم که اگر آقای حصوری به این دوبیت توجه کنند:

عقل اگر گوید این سخن یا دل
با تو گوید حکیم دریادل
جستجوی بی‌تو عین دربدری است
با تو هست آنچه در زبان دری است

خواهند گفت: گویندهٔ آن (= مهدی حمیدی) به زبان فارسی بسیار تسلط دارد. و اگر به این چند سطر «فروغ فرخزاد» توجه کنند:

همکاری حروف سربی
اندیشهٔ حقیر را نجات نخواهد داد
من از سلالهٔ درختانم
تنفس هوای مانده ملولم می‌کند
پرنده‌ای که مرده بود به من پند داد که پرواز را به‌خاطر بسپارم

به‌سادگی قضاوت خواهند کرد که گویندهٔ این شعر فاقد آن توانائی است که در گویندهٔ شعر بالاست. اما مسئله اینجاست که این شعر امروز است با «دید»ی امروزین و تازه و آن نظم دیروز است با «دید»ی دیروزین و قراردادی. درصورتیکه آن درسال ۱۳۴۰ سروده شده و این درسال ۴۳ یا ۴۴. چنین است که من به آقای حصوری نمی‌گویم شعر شاعران خوب نوپرداز مطلقاً از ترکیب‌های غلط عاری است؛ بل می‌گویم بحث پیرامون یك کلمه نیست، پیرامون یك سطر یا مصراع شعری است که‌بیانی نو و تازه‌دارد و ترکیب این مصراعهاست که‌شکل هر بند و ترکیب این بندهاست که شکل نهایی هر شعر را نشان می‌دهد. بنابراین

می‌توان امید داشت که آقای حصوری ــ دوست ما ــ از این به بعد «شعر» را با «نثر» مخلوط نخواهند کرد. و این را خواهند دانست که از میان نوپردازان، آنها که باید در «زبان ادب» شان شخصیت داشته باشند دارند و بسیار هم.

تم ...[1]

«فالگوش» کتابی است منظوم (داستانی به نظم درآمده و نه منظومه) از منوچهر یکتائی، نقاش مقیم نیویورك که ظاهراً سابقهٔ شاعری هم داشته است. و تازه‌ترین اثرش (احتمالا) همین کتاب منظور ماست.

خلاصهٔ داستان این است که: از هر شهر ایران مردی آمده است به‌تهران. درکاروانسرایی هر کدام غرفه‌ای گرفته‌اند. خوابشان درغرفه و بیداریشان درصحن کاروانسراست یا مسجد یا در زیر سایهٔ درختی در بستر گلابدره. به‌گردهم می‌نشینندوسرگرم کار خویش می‌شوند وهریك الگوی مردم شهر خود: «قمی» تسبیح می گرداند واستغفراله می گوید:

قمی استغفراللهش به‌لب
تسبیح مرجانش میان پنجه دانه دانه در گذر

و «اصفهانی» در حساب دهشاهی سودش:

1- این «نقد» نخستین‌بار با نام «تم ازدست رفتهٔ غفلت»(دربارهٔ کتاب «فالگوش» منوچهر یکتائی) در روزنامهٔ آیندگان پنجشنبه ۱۴ آبان ۱۳۴۹ چاپ شده است.

اصفهانی رفت دربازار امرار معاشش را
ساعت جیبیش را با قاب وزنجیر طلای سرخ بفروشد

و «تبریزی» که یلی است پهلوان:

... که برآمد یل تبریزی
مهلتش دیگر یك لحظه نداد
به چپ و راست به رویش خواباند

و «گیللی»ی ساده و سازگار:

گفت گیلك
اینقدر قربان ما می‌دانیم
کاختیارات ما دست شماست

و «بلوچی»ی درویش کشکول به دست:

بلوچی گفت: یا علی یاهو، علی
چوبدستش شد سکۀیش
بند کشکولش به آرنج

و «یزدی» که در حقیقت قهرمان کتاب محسوب می‌شود، مردی انقلابی است و... الخ:

دستهامان بند یکدیگر
یکی از دیگری بی‌سود وبی‌سوتر
به همدیگر ز روی حیلتان نان قرض‌دادن
شمایی که اصول و ارزش پیغامتان
از پولی افتاده ز سکه بی محل‌تر
همان گونه نشسته گفت زیر گوش خان زاهدانی
سپس اطراف را پائید واز پهلوی سفره خاست یزدی

واین «یزدی» آگاه است که مدام حرف می‌زند بی‌اینکه چنانچه دلخواه

اوست کسی به‌حرفهایش توجه کند. بارها و بارها کار به مشاجره‌می کشد و باز به‌آشتی. با این همه اما هرچه آنها را هشدار می‌دهد و به‌غفلت همیشگی‌شان اشاره می کند، حاصلی نمی برد. تا سرانجام در یکی از معرکه‌هایش، لوطی نائینی امان‌نمی‌دهد، مچ‌دست مرد یزدی‌را می‌پیچاند و درحالی که یکی می گوید «ساکتش کن!» و آن دیگری: «بودنش لازم نیست»،... مرد یزدی از اطراف سنگباران می‌شود و خونین و مالین:

مرد ترسیدهٔ یزد
دست بر گونه نهاد
پنجهٔ خونین را
پیش چشمش آورد
روی در روی رفیقانش، نابجا خندید
گفت اگر گونهٔ دیگر را آلایم با این
داستانم چهر حلاجی گیرد.

(ونه البته چهر ابومسلم یا بابك) و به‌حرفهایی از این گونه ادامه می‌دهد. تا خواننده متوجه وصیتنامه او می‌شود. آنگاه به‌زمین می‌افتد و به شهادت می‌رسد، وخیال همه را راحت می کند. و آنگاه:

قمی رفت به‌اذان به مناره
قفل تمکین زد به لب شیرازی از روزه
اصفهانی رفت دربازار امرار معاشش را
اردبیلی شال گردن دورسر پیچید
و بلوچی در تفحص
از علی یاهوی وردش ، برزبانش ماند... هو

و... نخستین به رجز رفت ـ دومین به ریا ـ سومین به حساب

چارمین به‌حسد، پنجمین به‌نظام، ششمین ... و هفتمین ... و به‌لبهاشان چاووشی ـ بارسم فالگوشها و ... تمام

حرفهایی باب روز، غفلت معمول هموطنان. و مرد یزدی ناغافل که شهید «غفلت» می‌شود. گفتم «غفلت» بـاب روز: یعنی باب شعر، باب داستان، بـاب نمایشنامه. مثلا «غفلت» در «آی باکلاه آی بی کلاه» غلامحسین ساعدی: «هان ... والله مـا به‌چشم خود دیده‌ایم که ...» اما کیست که باور کند. همه‌در خواب غفلت‌اند. یادر «ضیافت» «بهرام بیضائی»: بالله گرگ در کمین گوسفندهاست. اما کیست کـه بپذیرد. همه در فکر «ضیافت» اند و از این نمونه‌ها بسیار. تا آنجاکه حتی به‌این نقاش ایرانی هموطن هم که سال‌هاست در آمریکاست سرایت می کند و او را نیز به صرافت این می‌اندازد که از «غفلت» بگوید. و باز او که از طریق کتابهای گونه‌گون، متوجه‌این «غفلت» شده‌است والانام آوران ماضی همچون جمال‌زاده را بگو و دیگر، و دیگرها را.

واما با این همه، از نظر نویسندهٔ ایـن سطور، این محدودیت موضوعی وفکری، چندان‌هم‌مهم نیست. زیرا تعیین ارزش‌یك اثرهنری صرفاً به‌عهدهٔ شکل و شگرد ونحوهٔ بیان آن موضوع و محتواست. به عبارت دیگر صرف موضوع یك اثر، میزان ارزش آنـرا تعیین‌نخواهد کرد. زیرا هیچگاه این امکان نخواهد بـود که دو اثر از دوهنرمند که هردو بیان کنندهٔ یك حرف خاص‌اند هم‌ارز وهم قدر باشند. حتماً ارزش بیشتر را آن دارد که‌درچارچوب‌فرم و تکنیك جدیدتر و قوی‌تری‌استوار شده است.

از ایـن قرار، از آنجا که موضوع «فالگوش» منوچهر یکتائی نیز بارها و بارها به‌زبان شعر، داستان و نمایشنامه، بیان شده است، صرفاً باید به این اصل توجه‌داشت که نویسنده یا سرایندهٔ «فالگوش» چگونه

این «تم» را به‌خدمت گرفته و بیان کرده است.

چنانچه در آغاز به اشاره گذشت ، این کتاب جز نثری منظوم نیست آنهم از نظر وزن،مغشوش وبا زبانی به‌وامـی ناشیانه از «نیما» و «امید». شکسته بسته وضعیف‌وگاه مغلوط:

داستان کنه تو از آدمت تا مجلس مشروطه خواهانت دغلبازی
اصولت، افتخارت، ارزش ناقابلت، وام نیاکانت
چه چشم انتظارت بیهده برمن
نه امثال تو مسئول جنایت‌های دورانید درواقع
تو بودی که روا داری نیاکانت سرخود کار بازآیند

و گاه آنقدر نارساکه برخی از بندها را بیش از چندین‌بار باید خواند تا به مقصود پی برد:

می‌بینمت اگر لال می‌نمایانم
که زمینه هم
تو به‌گفتن آیی
تو بفهمانانی

وغالباً با مصراعبندی غلط:

لگدزدند به تن شب آنقدر که
تابوتی سفید آوردند در افق
وبردند نعش کبود شب را

واینهمه نقص، اعم ازضعف بیان و گنگـی زبان و مصراعبندی‌مغلوط، تا آنجاست کـه اگر گهـگاه تصویری مـناسب همچون آخـرین پارهٔ بالاهم درجابه‌جای کتاب باشد، از چشم دور می‌ماند وبه داد کتاب نمی‌رسد. کتابی که به‌ادعای گویندهٔ آن لابد یك منظومه است.درحالی که جز کتابی منظوم، آنهم مغلوط نیست.

این را می‌دانیم که آنچه ما به‌عنوان «منظومه» مـی‌شناسیم، یعنی این اصطلاح را در موردآن به‌کار می‌بریم ملازم و مرادف باشعراست. پس شرط اول یك منظومه، شعر بودن آنست . وچون این کتاب شعر نیست یعنی جز در برخی از سطورآن شعریت وجوهرشعر را نمی‌توان دید، پس منظومه‌هم نمی‌تواند بود. بنابراین به‌صرف اینکه یك نظم بلند چون در خطی داستانی پیش مـی‌رود ، یك « منظومه » است تلقی صحیحی نیست . وهرنظم بلند را نمی‌توان «منظومه» خواند. ازطرف دیگر شاید ناظم کتاب تصور کرده است که چون اثراوهم موزون است وهم مبهم، می‌توان بدان اطلاق «شعر» کرد.غافل از اینکه آنچه در وهلهٔ اول بـه چشم مـی‌خورد، زبان ناقص این «شبه منظومهٔ» نارساست ، که در پیچ وتاب‌ها و دست‌اندازهای وزن در مسیر ناهموار مصراعها ایجاد «ابهام» (بل بهتر بگوئیم «تعقید») کرده است.

باتوجه به این توضیحات، شاید بتوان گفت، این«شبه منظومه»ای است که اگر از اول به‌قصد «نقالی» نوشته شده بود، بسیار جالب‌تراز این می‌شد که‌هست. به‌خصوص که زبان کتاب(خاصه بااندکی پرداخت) از این نظر بسیار مناسب است هم ازلحاظ تـوصیف آدم‌ها و هم بیان حرف‌ها:

یك تك لحظه تنها
بدان گونه که هرگزوی
نمی‌داند که اند آنها
نگه گرداند
سرافکندن به پائین در موازات خیالی گنگ
جفت دستها را مشت تا ته‌کرد در جیب کتش
تا امتداد شانه‌اش شد آستین جیب

که وقتی شنیدم پـرویز صیاد به امکانـات نمایشی آن پـی‌برده و بـه صحنه‌اش آورده‌است خوشحال شدم. حـال ، در زبان کتاب (که گاه سخت پرت می‌شود) دخالت هم کرده است یانه، نمی‌دانم.

سخن کوتاه، وقتی من «شهر قصهٔ» بیژن مفید را می‌خواندم، گاه به‌نظرم‌سخت ضعیف می‌آمد، اما پس از نمایش آن، احساس کردم‌که در مجموع خالی از لطف هم‌نبوده است. وای‌کاش «فالگوش»منوچهر یکتائی،به‌کارگردانـی پرویز صیاد هـم، چنین باشد و به‌همین سرانجام برسد. اگر چه بیژن مفید به‌خلاف منوچهر یکتائی، از همان آغاز نیز نه به‌عنوان یك شعر بلند یـا یك منظومهٔ فولکلوریك ، که به‌عنوان یك «نمایش» به «شهر قصه» نظر داشته است.

حرفی ...[1]

نمی‌دانم در این زبان مادری‌چه رازی نهفته است که هر شاعر و نویسنده‌ای مستقیماً با آن روبرو نبود، تدریجاً تغییر شکل می‌دهد و از خود وجز از خود دور می‌شود. گویی که زبان، اصل‌همهٔ اصل‌ـ هاست. واین حقیقت وقتی روشن‌تر می‌شود که بدانیم چه بسا افرادی‌که در وطن‌خویش نیزهمیشه در انزوا و خلوت به سر برده‌اند ولی چون‌مستقیماً با زبان مادری سر وکار داشته‌اند کم یا بیش از طبیعت زبان و خلق هنر کلامی به معنی دقیق و واقعی کلمه دور نیفتاده‌اند.

وبه راستی اگرچنین رابطهٔ شگفت انگیز میان‌زبان با فکر وبا ساختمان فیزیکی انسان نیست، چرامثلا نقاشان وموسیقیدانان و فیلمسازان فرنگ رفته ودر

۱ــ این نقد نخستین بار با نام‌های «حرفی از شرف واژه‌ها» و «کشف‌شعری، دربرخورد با زبان دست می‌دهد» درمورد کتاب «واژه‌ها» مجموعهٔ شعر «شرف ـ الدین خراسانی»، دردو شمارهٔ روزنامهٔ آیندگان پنجشنبه ۵ آذر و پنجشنبه ۱۲ آذر ۱۳۴۹ به‌چاپ رسیده است.

فرنگ‌مانده، از آنجا که وسائل و مصالح کارشان زبان نبوده است، هرگز همچون نویسندگان و شاعران ما از مرحله پرت نشده‌اند؟ چرا مثلاً نویسندگانی امثال سید محمدعلی‌جمال‌زاده، بزرگ علوی و تقی مدرسی حتی یک‌کارهمچون آثاراولیه شان «یکی بود یکی نبود» «چمدان» و «یکلیا و تنهایی او» نیافریدند. یا چرا شاعرانی مثل دکتر مجدالدین میرفخرائی (گلچین گیلانی) ودکترشرف‌الدین خراسانی» پس از سالها اقامت در فرنگ، به مرز خلق شعرهای «گلی برای تو» و «واژه‌ها» رسیدند؟. یعنی سیری قهقرائی داشتند. گویی که در این سالها هیچ حرکت تازه‌ای درشعر (نه در ایران و نه فرنگ) وجود نداشته‌است.

۱

کتاب «واژه‌ها» از دکتر شرف‌الدین خراسانی را چهارده سال پس از انتشار «پژواك» (نخستین کتاب شاعر در سال ۱۳۳۷) تفألاً باز کردم و خواندم:

چو شمعی فرومرده در ظلمتی ژرف
بیکباره بگریزم از یاد هستی
گناهم نشاید چنین کیفری را
نجاتم ده از دست جلاد هستی

واژه‌ها (۱۳۴۹)

و بعد با مطالعهٔ مقدمهٔ کتاب یکبار دیگر به «پژواك» مراجعه کردم.

پژواك را ورق زدم و باخود گفتم: کسی که‌چهارده پانزده سال پیش نیز از همین‌گونه حرفها زده است:

گفتمش ای روح گرم و تیره و روشن
هستی ما در ظلام رمـز جهان چیست
رهرو شبگـرد خسته پـای ندانست
راه خلاصـی ز باتلاق زمـان چیست

پژواك (۱۳۳۷)

چگونه در مقدمهٔ کتاب «واژه‌ها» نوشته است: «من اکنون‌هر بار که شعرهای پژواك را دوباره می‌خوانم ـ و این به‌ندرت‌اتفاق می‌افتد ـ گویی بیشتر باشعرهایی از یك شاعر دیگر روبروهستم»

و حقیقت این که هیچ‌چیزی از این اظهار نظر برای من تعجب‌آورتر نبود وقطعاً برای شما خوانندهٔ آگاه نیز چنین خواهد بود.چون به‌عیان می‌بینیم که دوپارهٔ مورد مثال بالا از دوکتاب شاعر که درفاصله پانزده سال نوشته شده است، چنان از هرلحاظ بـه یکدیگر شبیه‌اند که اگر دریك وزن بودند، چه‌بسا می‌توانستیم هردو را از یك شعر بدانیم.

درهرحـال چنین اظهارنظری از شاعـر، موجب شدکه از خود سؤال کنم وباخود بگویم: شاید «پژواك» به‌اعتبار قالب «چارپاره» است که به‌نظر شاعـر از «واژه‌ها» عقب‌مانده‌تر و کهنه‌تر است؟ اما مگر نه «واژه‌ها»نیز درهمین قالب نوشته شده‌است؟وباهمان زبان وبیان«پژواك»، پس لابد بیگانگی شاعر باکتاب اولش به‌اعتبار دیگری است. شایداز این روست‌که آن کتاب بیشتر متضمن حرفهای فیلسوفانه است درپشت شیشهٔ ماتی از رمانتیك سیاه و ایـن کتاب نه..! مقدمه را همچنان ادامه دادم تابه‌اینجا رسیدم:«مقدمهٔ پژواك بسیار یك جانبه وبیشتر «درونذهنی» وسوبژکتیو است. همبستگی جهان درونی و بیرونی درآنجا آنگونه که

باید روشن نشده است. شاعر در آنجا یکپارچه درخـود غرق بـوده و بیشتر جهان «درونذهن» خود را جانشین جهان واقعی کرده است.» وباز با خود گفتم عجب! پس این طور؟! خوب این البته درخصوص کتاب اول شاعر نظری است‌درست. وبه‌راستی که اگر فقط این ادعا بودحرفی نبود. اما مع‌التأسف این ادعا مـا را بـه آن روی سکه متوجه می‌کند. بدین معنی که: با خود می‌گوئیم پس در کتاب «واژه‌ها» دیگر از «درونذهنی» هـای «پژواك» خبری نیست وچه‌بسا شاعر از آن دنیای تاریك ذهن بیرون آمده و به‌جهان واقعی و عینی توجه کرده است. به مطالعه ادامه می‌دهیم تاببینیم در کتاب«واژه‌ها» واقعیت چیست و شاعر باجهان واقعی چگونه روبرو شده است:

در خویش فرورفتن وخاموش نشستن
بیداد و تبه‌کاری غـولان زمـان را
نشنیده و نـادیده و بیگانه گـرفتن
بی‌شبهه گناهی است گران آدمیان را

عجب! پس عینیت و واقعیت، یعنـی از گناه خود عذرخواستن و این چنین به معشوق سوگندخوردن:

به‌تو سوگند که من
نـروم راه دگـر
ننهم جز بر خلق
سر به درگاه دگر

یعنی اجتماعیات! و درد مردم داشتن واین هردو یعنی واقعیت! پس لاجرم نخستین‌علت بیرون آمدن از آن «درونذهنی» ها پرداختن به درد مردم بوده است؟ وعلت دوم هم لابد این که: اگر ازاین پـای‌بندی به‌ذهن‌وگرفتاری درفضای فیلسوفانهٔ «پژواك» بیرون بیاید ومستقیماً سخن

از عشق گوید:

آن شب مگر به یاد نداری
آنجا کنار برج کلیسا ...

آن هم از این گونه عشق، از واقعیت های دنیای بیرون سخن گفته است.

و سرانجام به اینجا رسیدم که اگر تفاوتی یا تفاوت هایی میان کتاب‌های «پژواك» و «واژه‌ها» باشد، آن‌چنان که یك خط خاص به‌نشانهٔ پیشرفتگی یا پسرفتگی در این فاصله بتوان یافت؛ یحتمل از این نقطه‌نظرهاست:

الف- از نظر محتوا- با این توضیح که فلسفیات پژواك را در این کتاب هم گهگاه می‌توان دید. جز اینکه بیشتر صفحات آن به‌شعرهای مردمی و عاشقانه اختصاص داده شده است. با این همه اگر قرار باشد، ارزش «واژه‌ها» نسبت به «پژواك» به‌اعتبار همین مردم گرائی و معشوق ستایی تعیین شود، باید گفت زهی «شرف پژواك».

ب- از نظر لفظ و تسلط به‌کلمه و کلام. که در همان وهلهٔ نخست سستی زبان کتاب اخیر نسبت به‌کتاب اول کاملا پیداست و این طبیعی است. چراکه چهارده‌سال و بیشتر از ارتباط مستقیم با زبان فارسی دور بودن، جز این حاصلی نمی‌تواند داشت:

هر کجا شعر دل انگیزی هست
در نگاه تو نهان می‌بینم
زندگی با همه زیبائی هاش
در وجود تو عیان می‌بینم

دو بیت از کتاب «واژه‌ها»، که صرف نظر از این که در مجموع نسبت به چارپاره‌های پژواك، سخت سست است، از لحاظ دستوری

نیز خالی از اشکال نیست.

ج ــ از نظر تصویر و تخیل ــ که می‌توان گفت باز هم کتاب «واژه‌ها» در سطح «پژواك» نیست. زیرا حتی یك تصویر شعری که نه برای نخستین بار، بل دست‌کم از جملهٔ تصویرهای قالبی قدیم نباشد، در این کتاب نمی‌توان یافت:

شب شد و من باردگر
بی کس و تنها شده‌ام
چون بره‌ای گمشده‌از
گله به صحرا شده‌ام

(صرفنظر از پایان‌بندی مصراع سوم) تنها به تعبیر برهٔ گمشده ازگله، توجه کنید و به این وزن ضربی و رقص انگیز ، آنهم در بیان بی‌کسی و تنهایی شاعر! و آنگاه «شعرهای گمراه »[1] را به یاد آرید. همان نوع شعری را که در سال‌های پس از شهریور بیست، رودی از جریان عظیمی شد که بعدها همراه با جریان واقعی شعر امروز به راه افتاد و حتی سال‌ها شعر ارجمند «نیما» را از درخشش بازداشت. اما خوشبختانه چندان بطول نینجامید. تاآنجا که امروزجویباری‌زمزمه‌گر بیش نیست.

واین حقیقتی است که همهٔ نمایندگان این‌گونه شعر، یا از نیمه راه بازگشتند و دیگربار در همان قالب‌های هزار ساله گرفتار آمدند (مثل توللی) یا اندك اندك هنر شاعری را به عنوان حرفهٔ اصلی کنار گذاشتند (مثل هنرمندی) یا به‌علت دوری‌از وطن و بی‌خبری ازجریان واقعی و اصلی شعر امروز، همچنان در همان ذهنیات خود به‌تصور این

۱ ــ رك: همین‌کتاب مقالهٔ اول ــ کی مرده کی بجاست ــشعرهای‌گمراه

که این نوع شعر، هنوز هم همان‌جای خاص را داراست، گرفتار آمدند (مثل شرف)[1]. غافل از این که آن جویبار دیگر نه فقط از زمزمه افتاده که خشک شده و بسترش را نیز از دست داده است.

۲

آلوده به ننگم من و مردم بتر از من
ننگ من ازاین مردم آلوده جدا نیست
گفتم به خدا روی کنم بانگ برآمد
دیری است خدا خفته وراهی به خدانیست

گفتند که بیرون بنه از خانهٔ خودگام
وز مردم دنیای دگر مردمی آموز
در سایهٔ آزادی و در گوشهٔ آرام
فرهنگ فراگیر و کمال وهنر اندوز

۱ـ و عجیب‌تر این‌که کسی از اهل شعر سال‌های سال مقیم فرنگ باشد و تااین حد به جریان‌های جدید شعر آن نواحی و مکاتب گونه‌گون و نهضت‌های مختلف ادبی وهنری‌اش، بی توجه بماند؟!. و دست‌کم با فضای شعر یکی از شاعران مشهور این قرن که هرکدام به نحوی از انحاء در جریانهای هنری و شعری امروز دنیا تأثیر داشته‌اند، امثال «پاوند» و «الیوت» انگلیسی زبان یا «سن ژون پرس» و «رنه‌شار» فرانسوی زبان یا «لورکا» و «نرودا»ی اسپانیائی زبان یا «انگارتی» و «کوازیمودو»ی ایتالیائی زبان یا شاعران آمریکای لاتین امثال «بورخس» و «پاز»، یا حتی «برشت» آلمانی و «یفته‌شنکو»ی روسی آشنا نشود؟! اما نه... وقتی ایشان از خط اصلی شعر سرزمین خود، غافل بوده‌اند، چه جای شگفتی است. شاید هم تحصیلات دانشگاهی به ایشان، فرصت و رخصت توجه به‌رشته‌های دیگر را نمی‌داده است.

عمری به عبث راندم و هر نقش دلاویز
بی‌پرده چو دریافتمش نقش خدا بود
جز مرگ که یکتا در زندان حیات است
باقی همه دیوارهٔ دروازه‌نما بود

این شعر را خواندید. چندبار دیگر هم بخوانید و بعد حدس بزنید از کیست؟ از «شرف» از «توللی» یا «هنرمندی» ؟ یا ... و اگر از «هنرمندی» است چرا از «شرف» نیست و اگر از «شرف» است چرا از «توللی» نیست. اما چه تفاوت می کند؟. چراکه در حقیقت مگر چه تفاوتی است در شعر این سه شاعر و همه چارپاره سرایان دیگر ؟. وقتی اغلب چارپاره‌ها، از لحاظ زبان و قالب و محتوا، نسخه بدل‌های همدیگرند، چه فرق می کند اگر بگوئیم شعر منظور، از همهٔ آنها یا یکی از آنهاست؟. مثلا دوبیت اول از یکی از چارپاره‌های «هنرمندی» است (هراس- ص ۴۷) و دو بیت میانی از همین « شرف خراسانی » (واژه‌ها - ص ۱۰۸)ودوبیت آخر از «توللی»است (نافه - ص۲۰۲) وآیا هیچ فکر کرده‌اید که: چرا با اشعار شاملو و نیما وفروغ و امید ، چنین کاری نمی‌توان کرد ؟ ولو این که‌همه در یك «بحر» باشد؟.

نخست: به علت استقلال درزبان. تا آنجا که در یك نگاه می‌توان حدس زد که فلان‌شعر از کدام یك ازاین شاعران است و در صورتی که در برابر شعرسه‌شاعرمنظورنمی‌توان. زیرا اینان هرگزدنبال کشف زبان شعر- که خود از اساسی‌ترین کارهای هنر شاعری‌است - نبوده‌اند و نحوهٔ خاص برخورد با زبان نداشته‌اند. بلکه زبان از نظر اینان جز وسیلهٔ بیان نبوده (همچون در نثر و نظم). واگر گهگاه قسمتی ازهدف شاعری هم به‌حساب آمده، بیشتر به قصد تظاهر به‌تسلط بر کلام‌به‌شکل مستقیم و دستوری آن بوده است.

دوم: به‌علت «ساخت» شعر. به این معنی کـه چون اینان و از جمله این سه‌تن، در شعر خود صرفاً حرف می‌زنند و درد دل می کنند، آن هم حرف‌های کلی وبایك زبان مشترك، همواره این امکان هست که‌پاره‌های مختلف از اشعار آنان راکنار هم گذاشت و از یك شاعر قلمداد کـرد. درصورتی که ازشعری که از یك ساختمان دقیق برخوردار است، یعنی ساختمانی است با فضایی و منطقی دقیق، حتی اگر یك «کلمه» برداشته شود بدان لطمه خواهد خورد و از شکل خواهد افتاد. و اگر «سطری» یا «بندی» از آن حذف شود، چه‌بسا فروخواهد ریخت. وآیا مضحك‌تر از این هم می‌شود که مثلا پاره‌هایی از شعرهای «کارشب‌پا»ی نیما و «مرگ ناصری» شاملو و «سبز» امید و «پنجرهٔ» فروغ و «عصر» آزاد و «نشانی» سپهری و «شکار نی» آتشی و «سکوت دسته‌گلی بود» ازرؤیا راکنار هم گذاشت، و به عنوان یك شعر مستقل بدان نگاه‌کرد؟. نه... زیرا زبـان و فضای خاص شعر هریك از اینان، اجـازهٔ این پیوند و همنشینی را نخواهد داد.

۳

وقتی مقدمهٔ کتاب «واژه‌ها» را می‌خوانیم وبه‌اینجا می‌رسیم که: «شعر ماندنی شعری است که با آن چیزی نو برجهـان انسانی افزوده شود یا بهتر بگوئیم درآن‌گوشه یاگوشه‌هایی، سیما یا سیماهائی‌تاکنون کشف نشده از جهان و زندگی بیرونی آدمیان نمودار شود»، با خود می گوئیم مگر این همه را در اشعار «واژه‌ها» می‌توان دید؟! و اگراین «چیزنو» صرفاً از نظر محتواست، چرا مـقالهٔ اجتماعی یـا فلسفی ننوشته‌انـد و اگر از لحاظ «شکل شعر» است ــ کـه ظاهراً منظور ایشان‌نیست ــ پس چرا شعر نوشته‌اند؟ و این حرفها دیگر چه صیغه‌ای است: «از ویژگیهای فعالیت شاعرانی که در دوران ما، از لحاظ شیوهٔ

اندیشه همچنان به ارزش‌های رنگباخته و در حال زوال زندگی کهن باور دارند، و به‌همین علت از برانگیختن مضمون ومحتوای هماهنگ با ارزش‌های زنده یا در حال پیدایش وگسترش این دوران ناتوانند، این است که پیوسته در کار آزمایش با شکل شعرند؛ و هدف کوشش خود را این نهاده‌اند که با ساختن وپرداختن شکل‌های نو، مضمون و محتوای هم اکنون بی رمق شده یا در حال نزع دوران فرتوت‌محکوم راکشش و نیروی تازه بخشند».

حرفهایی که درست مصداق شعرهای «پژواك» و «واژه‌ها» ست. شعرهایی صرفاً بیان کنندهٔ ارزش‌های رنگباخته و مرده ، حرف‌های فیلسوفانه یا عاشقانهٔ آنچنانی یا اجتماعیات آنچنانی‌تر. با این تفاوت که اگر بتوانیم این ادعا را به‌شاعران «شکل‌گرا» نسبت‌دهیم (شاعرانی که به علت تعلق به «ارزشهای رنگباخته» وبا استشعار ، به شکل‌گرایی متمایل شده‌اند) صاحب کتاب «واژه‌ها» ضمن بیگانگی و بی اعتقادی به«شکل و فرم» درشعر، خود سخت گرفتار همین ارزش‌هاست. و اگر می‌دانست وآگاه بود، پیش از توسل به شعر به نوشتن رسالات‌فلسفی و مقالات اجتماعی و قطعات ادبی روی می‌آورد. چراکه در این نوع کار، دیگر «شکل و فرم وساخت» (که اصل اساسی خلق هنری است) مطرح نیست. بل سراسر محتواست. حرفهایی است در قالب چارپاره. ونه شعر، که‌نثری منظوم. و اگراین را می‌دانستند، درمقدمه‌نمی‌نوشتند که: «شکستن قالب، شکلی از نثر دارد و به نثری از این گونه (یعنی قالب‌های‌شکستهٔ نیمائی)، از آنجاکه هیچ‌نوع «لذت شعری» نمی‌دهد، مطلقاً نباید توجه داشت.»

آخر چگونه کسی که سالهای متمادی در فرنگ اقامت داشته و دست‌کم انواع شعر معاصر آن حدود را از نظر شکل صوری دیده

است، باید تصور کند که شکستن قالب یعنی «شکل‌گرایی» و شکل‌ـ گرائی هم یعنی «نثر» و نثرهم یعنی چیزی کـه «لـذت شعری» ندارد. یاللعجب! پس این چیز نو مدعای ایشان در چیست. و آخر چگونه به ایشان بایدگفت که: آن «چیزنو» نه در محتوای آنچنانی است و نه در شکل این چنینی (که از نظر ایشان شکستن مصراعهاست). بل فقط وفقط در مواجهۀ با «غیر واقع»هاست بوسیلۀ کلمه وکلام. یعنی نحوۀ خاص برخورد بازبان. درست خلاف آنچه در مقدمۀ «واژه‌هـا» ابراز شده است. شاعری که نتوانسته است برعـادات خود غلبه‌کند و هنوز نمی‌داندکه شعر واقعی امروز (چه از نظر«شکل» و چه از لحاظ«دید») از آنجاکه شکنندۀ عادات ماست و به شیوه‌هـایی نو با واقعیت روبرو می‌شود، معتادان به قـراردادهـای شعرکهن را نـاگزیر از جبهه‌ـ گیری می‌کند. مقاومت در بـرابر «عادتی» کـه بوسیلۀ زبـان شعر می‌شکند. و «غیر واقعی» که به زبان شعر می‌شکفد و این همان زبانی است کـه با زبان محاوره مغـایرت دارد و از منطق نـثری می‌گریزد. یعنی زبان مستعمل و مفیـد نیست. وسیله نیست. بل هـدف است. «ضد عادت» و«فرا واقعی» است که خود موجد ابهام واقعـی است. و این ابهام است که در زبان‌های شعری جدید و بیانهای نو و با «دید»های گوناگون که زاینده و زائیدۀ «ضد عادت» و «فرا واقع»است همچون خونی در پشت پوست شعر امروز جاری‌است. شعری که‌وقتی می‌توان با آن ارتباط یافت که برعادات ارتجاعی خود غلبه کردو بر تحجر و تعصب خود فائق آمد.

و دریغا دریغ اگر این تحجر و تعصب به‌کسی منسوب شود که چهارده سال پیش ازاین درمقدمۀ کتاب «پژواك» به «پیچیدگی» و ابهام ناگزیر شعر، به اعتبار این که درون مـا نیز سادگی ووضوح و روشنی

خود را از دست داده است.»، با استشهاد واستناد بـه‌حرفهای «الیوت» اشاره کرده ونوشته است:

«تمدن دوران ماتنوع و پیچیدگـی فراوانی ادراك می کند واین تنوع و تعقید هنگامی که برحساسیت مصفی وخالص تأثیر می کند، باید نتایج متنوع وپیچیده پدیدآورد. شاعر باید هرچه بیشتر جامع ومحیط باشد بیشتر ایمائی ورمزی و غیرمستقیم شود. بـرای اینکه در صورت لزوم احیاناً زبان را هم برهم زند وآنراملایم بامعنی و مفهوم‌خودسازد. یك‌شعرممکن است برای خوانندگان مختلف معانی مختلفی دربرداشته باشد وممکن است تمامی این معانی بـاآنچه شاعـر فکر کرده است، متفاوت باشد . مثلا ممکن است شاعر یك تجربه خاص خود را نوشته باشد کـه کاملا مستقل وجدا از مصداق خارجی باشدکه برایش دست داده است. باوجود این‌امکان‌دارد این‌شعر برای‌خواننده توصیف‌و تعبیر یك حالت ووضع کلی و همچنین تعبیر یك تجربهٔ خصوصی و نهائـی خودش باشد. تفسیر خواننده ازشعری ممکن است باتفسیر خود شاعر مختلف و به‌همان اندازه معتبر باشد. حتی ازآن بهتر باشد. زیرا معانی یك شعر ممکن است از آنچه شاعر آگاه بوده است بیشتر باشد.»

با خواندن این نظریـات در مقدمهٔ «پژواك» (گذشته ازنثر بد و ترجمه‌ای آن) آیانبایدازشاعر پرسید چگونه‌کسی که سالها پیش‌نظرهایی نو و درست از این‌گـونه داشته است، اکنون بعد از پانزده سال، نظراً و عملا،سیرقهقرایی وارتجاعی خودرا به راحتی درمقدمهٔ کتاب«واژه‌ها» ونیز درشعرهای هردو کتاب نشان می‌دهد،؟ شعرهایی کـه درآنها نه‌آن پیچیدگی وابهام را می‌توان دید ونه آن‌جامعیت واحاطه را ونه‌آن زبان غیر مستقیم را ونه برهم زدن زبان در صورت لزوم و دخالت درآن را. وچون این همه نیست، طبیعی است‌که حتی یك بیت هم درآن یـافت

نشود که قابلیت چندگونه تعبیر وتفسیر داشته باشد وخواننده را به‌تعمق وا دارد.

و بازهم شاعر «پژواك» کـه در هرصورت به امثال حرف هـای «الیوت» (بی این که شعرهای پژواك، خود مشمول آن باشد) توجه غیر مستقیم داشته است؛ اما شاعر «واژه‌ها» را بگو! که به‌آنچه دیگر توجه ندارد این گونه حرف‌هاست.

سخن کوتاه. با استعدادی که در«شرف» مـی‌توان سراغ کرد، نیز می‌توان برای اولین وآخرین بارگفت که: اگر دراین دنیای خاص وبا این عقاید خاص همچنان ماندگار شود، سرنوشتش جز سرنوشت امثال توللی نخواهد بود. یعنی سرانجام کاراو برگشت به همان قصائد وغزلیات وترکیب سازی‌ها وسخنوری‌هاست.

و برای نمونه به‌راستی همین یك بیت از کتاب «واژه‌ها»:

لعبتانی‌همه سیمین تن و زرین موی
دخترانی همه گل‌پیکر وعشق‌انگیز

مگر چه تفاوت می کند با این بیت «بهار»:

دخترانی همه برلاله فروهشته کمند
پسرانـی همه بر سرو نشانیده قمر

جزاین که آن‌بیتی‌است‌سست‌وضعیف. وگیرم که نه‌ازیك‌چارپاره، که از قصیده‌ای استوار واستادانه از شرف‌الدین خراسانی، اما حاصل چیست ؟!

وبا این همه بازهم قصیده سرائـی، براین نوع شعر شرف دارد چراکه دست‌کم دراینجا قصد و نیت اصلی، سخنوری و ترکیب‌سازی است و قصیده‌سرا معمولا ادعای نوپردازی نمـی‌تواند داشت واین نه خطاب به«شرف» است (زیراکسی که شعرش ، این است اصولا نباید

به نظریه‌های شعری‌اش توجه داشت و اوقات خود را به‌خواندن مقدمه‌ای آنچنانی تلف کرد) بلکه هشداری است به‌همهٔ آنها کـه دراین گونه شعر اتلاف وقت می کنند.

با جزوه ...[1]

وقتی خواننده کتاب جدید آقای زرین کوب «از کوچهٔ رندان» را تمام می کند و به‌خود می‌پردازد، هیچ چیز جز نمایی از تاریخ عصر حافظ و چهره‌های گونه‌گون آن عصر را درنظر نخواهدآورد. وناگزیر این سئوال را از خود یا از مؤلف خواهدکردکه: با تمام این حرف‌ها چه چیز از حافظ وشعر او برای من روشن شد؟! سئوالی کـه اگر چه آقای زرین کوب (درتوضیح نام‌کتاب) تلویحاً به‌آن پاسخ داده‌اندکه: «من فقط عبوری از این کوچه کرده‌ام . کـوچهٔ اسرارآمیز. و صرفاً نباید انتظار داشت که به تمام اسرار حافظ پی برده باشم»، اما همچنان صورت سئوال برجا خواهد ماند. به این معنی کـه چون حافظ در تمام فصول (غیراز یکی دوفصل) و بخصوص درسه فصل اول متوالیاً ظهور می کندو ناپدید می‌شود، هیچکس نخواهد توانست دراین جاروجنجال اوضاع زمان حافظ، طرحی حتی نیمه کامل از او را در ذهن مجسم کند.

۱ــ این «نقد» در مورد کتاب «از کـوچهٔ رندان» دکتر عبدالحسین زرین‌کوب نخستین‌بار باعنوان «باجزوهٔ راهنما در کوچهٔ رندان» در روزنامهٔ آیندگان ۲۴ دیماه سال ۱۳۴۹ به‌چاپ رسیده است.

وچون چنین است، با همهٔ نظریاتی کـه از مؤلف جا به‌جای کتاب به چشم می‌خورد وگاه جالب (مثلا وقتی به‌علاقهٔ شاعر بـه‌الفاظ محاوره اشاره می‌شود، یا گفته می‌شود که سنت‌های غزلـی و حتی شعر امروز ایران، بیش از هرکس مدیون حافظ است، یا ایرادهائی که به‌نظریات دیگران گرفته مـی‌شود، در خصوص اصالت و عدم اصالت بعضی از کلمات خـاص حافظ، واشارات دیگر) همهٔ اینها سرانجام در میان آن همه ازدحام جمله پردازی وانشانویسی گم می‌شود.

و اما علت چیست؟ . یحتمل اگر فصول اول و دوم وسوم کتاب صرفاً به اوضاع روزگار حافظ (بی‌هیچ اشاره‌ای بـه‌او) بویژه در زمان شاه شیخ، امیر مبارزالدین وشاه شجاع اختصاص مـی‌یافت، و بعد، در فصول آینده، مسیر تشکل‌ذهنیت شاعر درآن دوره‌هـا بازگفته می‌شد، خواننده می‌توانست درموضعی قرار گیردکه با تأمل به‌چهره او بیندیشد.

از همین روست کـه وقتی مؤلف محترم در اوایل کتاب اظهار می‌دارد: «حـافظ دردی فلسفی داردکه اورا آزار مـی‌دهد»، این یعنی حضور ناگهانی او درمیان آن‌همه ازدحام (آن‌هم ازدحامی که‌چگونگی آن از نظر خواننده‌ای که در اولین کوچه‌هـای کتاب حرکت می کند، هنوز معلوم نیست) مگر اینکه بـه‌فصل هشتم کتاب برسد و متوجه شود که مؤلف ضمن تکرار عبارت فوق، تازه قصد تعمیم این نکته را کرده است.

بنابراین باتوجه به‌این که‌اصولا چهرهٔ حافظ چهره‌ای است مبهم، هم درآن ازدحام وهم درپشت فضای مه‌آلود کلمات وبه‌همین‌دلیل‌مدام از چشم‌انداز ذهن محو می‌شود، به‌اغلب احتمال نحوهٔ بررسی‌وتحقیق آقای زرین کوب نیز به‌آن ابهام، سخت کمك کرده است. تا آنجا که دراین کتاب پیش ازاین که خواننده حافظ را بشناسد، ابواسحاق وامیر

مبارزالدین وشاه شجاع را می‌شناسد. و نه‌تنها اینان که «کلو»ها و «زاهدان» و «صوفیان» و «واعظان» را هم. ومع‌التأسف تنها کسی که در این ازدحام وتردد وحشتناك چهره‌های گوناگون همچنان محو و مبهم به‌نظر می‌آید، حافظ است. حافظ بزرگ و نه حافظ کوچك صاحب بیست سی غزل، که زیاده‌هم در کوچهٔ رندان دنبال او گشتن کار مشکلی نیست. همچنان که قبل از تحقیق آقای زرین کوب نیز کار مشکلی نبوده است. حافظ «یادباد آن که سر کوی توأم منزل بود»، حافظ «وظیفه‌گر برسد مصرفش گل است و نبیذ»، حافظ «ای‌دل بشارتی دهمت محتسب نماند» را همه می‌شناسند. حافظ‌شیراز و کار دیگر کردن‌واعظانش ودام نهادن‌صوفیانش وبسته شدن میخانه‌هایش و...و...

لیکن چه باید کرد که این تنها حافظ بیست سی غزل‌است. غزل‌هایی باشأن نزول‌هایی مشخص، حافظی باچهره‌ای‌روشن، متلون‌المزاج واغلب نیز متوجه شخص خود وگاه‌هم گدامنش. شاعری که بیش از هرشاعر دیگر دربارهٔ اوقلم‌زده‌شده است وبااین‌همه، خوانندهٔ‌جستجوگر از هیچکدام آن تصحیحات و تحقیقات و رسالات ومقالات نتوانسته است چیزی برحافظ شناسی خود بیفزاید. واز پشت این همه چاپ‌های متعدد یا از خلال تاریخ عصر حافظ، یا از میان تحقیقاتی که محققان‌آن صرفاً به‌کشف منابع اشارات و تلمیحات و به طور کلی تأثیر پذیری یا اشعار تازی اوبسنده کرده‌اند، یا ازآنان که از او یك فیلسوف‌ساخته‌اند یا یك عارف‌یا یك رند ملامتی، یك حافظ قرآن، یك«مهری»یك‌شیعی یا یك کافر، ویا از آنها که به‌استناد این که لقب «حافظ» معمولا، از آن مطربان و مغنیان بوده است، حافظ را مطرب ومغنی دانسته‌اند، یا از اساتیدی‌که بیش از حد استادانه باشعر او مواجه شده‌اند وصرفاً به‌غلط‌های دستوری وکلمات ویژه وکاربردهای خاص حافظ اشاره کرده‌اند،

و...و... چهرهٔ واقعی اورا بشناسد.

باری، این است حافظی که تا امروز به ما شناسانده‌اند. حافظ و نگاهبان شاخه‌ای عظیم از فرهنگ ما. همو که چنان در پشت زبان ودر آئینهٔ شعرخود ایستاده است که هرکس درهروضع وپایه‌ای قرارداشته، وصاحب هر اندیشه‌ای بوده، تصور کرده است که حافظ در قاب ابدی شعر خود تنها به‌او می‌نگرد واورا تأیید می کند. وهم این باعث‌می‌شود به‌خود اجازه دهد که دربارهٔ او وشعراو هرچه می‌خواهد بنویسد. چنین است که باوجوداین همه «حافظ شناس»مدعی، وقتی استادی چون‌زرین کوب قلم به‌دست می‌گیرد، طبیعی است که خواننده‌ای چون من توقع روشنگری بسیار از او دارد. هرچند خود اقرارکند که «من فقط عبوری از این کوچه کرده‌ام». چراکه در همین عبور نیز ، چشم تیزبین استاد می‌توانست، آنچه را از چشم و ذهن ما رد می‌شد، نشانمان دهد . که نشانمان هم می‌دهد. با دواحساس خوشحالی و تأسف. خوشحال‌ازاین نظر که گاهگاه در مسیر تحقیقی خود به نقاط حساسی می‌رسد و تأسف بدین لحاظ که درست درلحظه‌ای که باید به نتیجه‌گیری بپردازد،ازآن نقاط برمی‌گردد و دیگربار در خطی جز آن به راه می‌افتد. و پیداست که مدام ازاین خط رفتن و باز برگشتن،یعنی گیج‌شدن در کوچه‌هایی که نه‌برای پیداکردن حافظ واقعی ، که برای یافتن همان حافظ بیست سی غزل‌است. وچون‌چنین است، دقیقاً در نقاطی که می بایست حرکت‌ذهن حافظ را ازلحاظ یك‌سیراندیشگی ویژه، دنبال‌کنیم، دنبال نمی کنیم و رابطهٔ‌آن‌غزل‌هارا‌باغزل‌های‌طراز اول‌حافظ(که‌حاصل‌خلاقیت‌ذهن‌فعال‌و سرشار اوست و لاجرم از نظر اندیشگی، عصاره ونتیجهٔ فلسفی همهٔ‌آن حوادث محسوب می‌شود، آنهم به زبان شعر، و هم‌ازاین روست که می‌شود تفأل‌گرفت وآنهمه‌را بامسائل کلی همهٔ ادوار دیگر انطباق‌داد)،

درنمی‌یابیم.

بنابراین اگر ما بخواهیم چهرهٔ حافظ همان بیست سی غـزل را در همهٔ غزلهای او پیدا کنیم، مسلماً به‌ناظمی (گاه شاعر) خواهیم رسید که بی‌گاه و باگاه کمین کشیده است تـا وقایع زمـان خود را با اندك دخالت درنظم (وگاه شعر) خـود منعکس کند. واین یعنی دورافتادن از شناسائی شاعر و شعر واقعی او. یعنی انحراف از کوچهٔ اسرارآمیزی که حافظ بزرگ تنهادرآنجاست که درغباری از ابهام راستین و متعالی شعر حرکت می‌کند.

واز همین مواردناست وقتی که مؤلف فصل مبسوطی به‌تأثیرپذیری حافظ اختصاص می‌دهد. وازجمله از تأثیرپذیری شاعر از قرآن (درهمان فصول اول کتاب) سخن می‌گوید، و درضمن تـأکید در اهمیت حفظ داشتن قرآن درآن زمان و به‌چندین روایت خواندنش، ونیز اشاره به شهرت حافظ ازاین لحاظ، باز دربیان کیفیت تأثر حافظ مسامحه می‌کند تا در فصل هشتم، که تصریحاً گرایش تدریجی حافظ را به‌قرآن‌ازنظر بـلاغت وانسجام کلام وتلویحاً انصراف اورا از مـواردی جزآن بیان می‌دارد. یعنی درست وقتی که خواننده، فصل‌هـا از مبحث منظور دور شده است. یا وقتی از تأثیر پذیری حافظ، از شعر فارسی وعربی سخن می‌گوید واین که اغلب مضامین او را در شعر شاعران قبل ازاواعم از فارسیان یا عربان می‌توان دید، ضمن اشاره به‌عدم اشکال این نوع‌تأثیر-پذیری، درست همانجا کـه به‌اتکاء همین نظر مـی‌بایست به این نتیجه می‌رسید که: پس اصل اساسی درهنر، رسیدن به‌بیان وزبان مستقلی‌است که‌هرشاعری تابدان نرسد، نمی‌توان اورابه‌عنوان‌یك شاعر کامل‌صاحب سبك نام برد؛ و در حقیقت این استقلال و کمال در زبـان وبیان متعالی شعر حافظ است که عذرخواه این نوع تأثیر پذیری اوست ، اما مطلب

را همچنان رها مــی کند و به‌بیان مبحثی دیگر می‌پردازد . وانگهی این اگر هم تأثیرپذیری باشد (که نیست) تأثیر پذیری مستقیم است . یعنی اقتباس واستقبال شاعر از یك مصراع یا یـك بیت از شاعران پیش از خود، مثلا از «کمال» «ظهیر» «نظامی» «سعدی» و «خواجو» یا از آنان که نامشان در دیوان او نیامده است. مثل خاقانی، و نه تأثیر پذیری غیر-مستقیم، که‌در حقیقت‌تأثیرپذیری به‌مفهوم دقیق کلمه چیزی جزاین‌نیست. تأثیر پذیری از نوع تداعی‌یی که مؤلف در صفحهٔ هفتاد و هشت کتاب اشاره می کند. وآن این که: «مثلا حافظ وقتی برای دفع رقیب به خدا پناه می‌برد، جهت راندن اوهمان چیزی به‌خاطرش می آید که درقرآن آمده است. برای رجم‌شیاطین: «شهاب ثاقب»وایــن یعنی نوعی تأثیر پذیری از قرآن. حافظی که دوائر متداعای ذهنش موجب نوعی‌ترکیب کلام و شیوهٔ بیان و «دید» ویژه‌ای می‌شودکه در طول سالهای زندگی شاعر، به تأثیر از فرهنگـك پیش از او (از نظراکتسابی) و فرهنگـك و اوضاع زمانهٔ او (از لحاظ تجربی) بتدریج شکل گرفته و در مجموع، زبان شعری حافظ را ساخته است . و ایــن فرق می کند با تأثیر پذیری مستقیم از نوع تأثیرپذیری شاعری که درحین استفاده از اخبار وآیات واحادیث و اساطیر، گویی جدا و بیرون ازآنها ایستاده است با حافظی که یگانه و آمیختهٔ باآنهاست.

از این روست که وقتی مؤلف محترم مرتب سئوال می کنند که: هنگامی که‌حافظ از «بوی‌جوی مولیان» استفاده می کند، آیا تنها به‌همین یك شعر از رودکی برخورده یا اصولا بادیوان او سروکار داشته‌است، و سرانجام مورد اخیر را احتمال می‌دهند، وای باز بــه‌صراحت، دلیل امر را بیان نمی کنند ومثلا به‌این نکته نمی‌رسند که از جمله دلیل‌ها که حافظ به‌آثار شاعران‌پیش ازخود - دست‌کم‌به‌آنچه در دسترس‌داشته-،

ناظرومتوجه بوده، نوع غزل اوست، که ازلحاظ استواری زبان‌و نحوهٔ ترکیب کلام وقرینه‌سازی‌ها و ترصیع‌هـای مخصوص قصیده، و دیگر شگردهای ویژهٔ آن تازمان حافظ سابقه نداشته‌است. زیرا به گمان من، زبان حافظ، اختلاطی است از زبـان قصیده وغزل. واز نتیجهٔ اختلاط این دوقالب، همراه با تأثیر عمیق از قرآن بـه لحاظ بلاغت و انسجام کلام آن است کـه به‌تدریج ذهنیت شاعرانه و متعالـی و زبان خاص شعری حافظ به‌وجود آمده است.

اما بهترین فصل کتاب آنجاست که محقق از دوخاصیت‌عجیب کلام حافظ سخن می‌گوید: تنوع و تکـرار. یعنی دوخاصیت متضاد. که البته نظری است جالب ودرست اما نه بـااصطلاح تنوع وتکرار. زیراچیزی که مؤلف ازآن‌تعبیر به«تکرار» کرده است، اصولا نمی‌تواند «تکرار» باشد. چراکه تکرار درحقیقت ناشی از همان نقطهٔ جهان بینی خاصی است که هرشاعر بزرگ به آن می‌رسد واز آن نقطه (مرکز) به اطراف خود نگاه می‌کند. بنابراین شاعرانـی کـه هنوز به این نقطه نرسیده‌اند، به‌حدکمال شاعری نتوانسته‌اند برسند. زیرا تنوع برای‌یك شاعر واقعی مطلقاً مفهوم ندارد. این ناظم است که هربار موضوعی یا مضمونی راانتخاب‌می کند وبه‌نظم‌می کشد. درشعر واقعی‌مطلقاًموضوع و مضمون به‌آن شکل مجردش مطرح نیست. بلکه تنها نحوهٔ بیان واز خلال این شگردهای زبانی، رسیدن به‌کشف‌های تازه و بدیع است که موجد تنوع می‌شود. بخصوص که مؤلف گاه این تکرار را ملال‌انگیز هم دانسته است، تکرار به‌معنای «دید» و «محتوا» و نه‌تکرار بـه اعتبار بیان و زبان شعر.

غیراز دو مسئلهٔ «تأثیر پذیری» و «تنوع و تکرار» که تنهامباحث

کتاب هستند که مستقیماً به شعر حـافظ مربوط می‌شوند، تمام جوانب کتاب «از کوچهٔ رندان» به منزلهٔ شهری است با خیابان‌ها و کوچه‌های تودرتو و شلوغ و با چهره‌های گونـاگون که محقق، گویی دوربین به دست با دردست داشتن جزوه‌های راهنمای مآخذ ومنابع، سرگردان به دنبال حافظ گشته است. اما مع‌التأسف تنهاکسی‌راکه نیافته (جزگهگاه شبحی در دور دستها) حافظ است. وبه‌راستی وقتی محقق ومنتقد نه به دنبال ارزشیابی شعر حافظ، که در تعقیب شخص او درانیجا وآنجاست آنهم بـاآن لحن مردد وپرسش آمیز، معلوم نیست چـه سودی برآن مترتب و چه‌نتیجه‌ای ازآن حاصل می‌شود. وآیا مگر نه‌حافظی را که اغلب این نوع تحقیقات متوجه اوست، مـا درست درچهرهٔ «عبید» هم می‌توانیم پیدا کرد. پس آیا چه‌فرقی است میان حـافظ شیراز و عبید زاکان،جز این که بگوئیم‌عبید به‌عنوان یك منتقد آگاه وافشاگر،بیشتر در محدودهٔ همان زمان خودمانده است، اما حافظ از آن حوادث و وقایع به‌نتایج و تعاریف کلی وجهانی‌نیز رسیده‌است . چرا که به‌قول مؤلف همین کتاب:«... چشم او که چشم یك شاعر بود خیلی بیش از دیگران می‌توانست نقاب‌هایی را کـه برچهرهٔ دنیا افکنده شده بود کنار بزند. هرچه‌برعمرش می گذشت دنیا برای او بی‌نقاب‌تر بود. وفضیلت‌وتقوی بی‌معنی‌تر. قلب‌او که‌از روشنی الهام‌مایه می گرفت خیلی زودمی‌توانست درعمق همه چیز، در عمق تمام درسها و بحث‌هـا انسان را درك کند و سرنوشت پوچ اورا».

و این حافظی است که اگر تا اواسط عمرش احیاناً درهمهٔ‌لباسها فرورفته است، اما دیگرنه زاهد است، نه‌صوفی. نه‌منتقد است و نه‌فقط یك رندملامتی، که در زمان حافظ لقبی‌عام بوده است.زمانی که‌مفسدت وسیاهی آن در حلقه‌های زهد وصوفیگری وسیاست ودیگر حلقه‌ها کافی

بوده است تـا حافظ را پنجره‌ای شود از زندان مقیدات، رو به فضای استغناء و استغراق وتنفس در هـوای آزاد زیستی و آزاداندیشی. رندی برهنه و عریان. آنچنان که اگر بخواهیم اصطلاح رند را بدو نسبت دهیم، به نظر می‌آید، باید «باری» دیگر برای این واژه قائل شویم. باری بیشتر از رند ملامتی مثلا ابررند یا بیشتر از یك منتقد، مثلا معترض، معترض در یك مقیاس وسیع. معترض اندیشمندو آگاه‌دلی که معرفت او ازسرچشمهٔ ادراك واحساس قبلی او نشأت می‌گیرد. به‌این معنی که درعین حال که می‌داند بااین اعتراض به‌جائی نخواهد رسید ، برتارك هفت اختر پای می‌گذارد وچرخ رابرهـم می‌زند و با این همه، به‌آب چشمهٔ خورشیدنیز دامن‌ترنمی‌کند. خشت‌زیر سرمی گذارد اما افسر شاهنشاهی می‌بخشد. واین همه یعنی اعتراضی هنرمندانه ونیز بخششی و استغنائی هنرمندانه ووقوف به بیهودگی وپوچی ، امـا هنرمندانه. مع‌الوصف با همهٔ این امتیازها نکته اینجاست که: بازهم این دلیل نمی‌شودکـه هرکس به‌این مرتبه از جهان بینی رسید، هنرمندی است بزرگ. چراکه هم‌اینجاست که هنرمند از یك فیلسوف از یك منتقد وحتی از یـك انسان متعالی به مفهوم اعم واخلاقی آن جدا می‌شود. واز همین روست که درك وتعیین ارزش جهان‌بینی یك شاعر وچرائی رسیدن شاعر به آن جهان‌بینی، دریك نقد واقعی و علمی در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرد. اصل این است که‌این جهان‌بینی باچه‌شکل وشیوهٔ نوجویانه وقدرتمندانه بیان‌شده‌است یعنی چگونه گفتن ونه چه‌گفتن و چراگفتن وبه‌دنبال شأن نزولها گشتن (از این گونه که فی‌المثل ایـن غزل انعکاس کشته شدن شاه شیخ واین غزل بازتاب مردن محتسب وامثال اینهاست، که جزاین که‌شعررامحدود کند، هیچ اثری برآن مترتب نیست). و سرانجام شکافتن ایـن چگونه گفتن را منظور داشتن و ضمن اتکاء به‌این نوع تحقیقات برخود فرض

دانستن که اساساً ارزش شعر حافظ برچه اصولی متکی است و چرا از عالی ودانی، سنتی وامروزی، بی‌این که از نوع «ساخت» و استحکام ترکیب وانسجام کلام و بیان‌های‌نو و مبتکرانه آگاه باشند اورامحبوب ترین شاعر ایران می‌شناسند.

اینجاست که وقتی گفته می‌شود نقد علمی و اصولی یعنی رخنه کردن در روح و شکافتن بدن استوار غزل او برای رسیدن به‌ارگانیسم متشکل وخاص شعری‌اش و نیز رسیدن به‌خون حقیقی شعر که دراعضاء وجوارح مصاریع وابیات اوجریان دارد، از مواجهۀ با او به وحشت می‌افتند. و نه البته استاد زرین کوب، که مسلماً شیوۀ تحقیقی ایشان با دیگر همقطاران بسیار فرق می کند وچه بسا کتابهای ایشان (واز جمله همین کتاب) که محل استقصای نقادان واقعی آیندۀ این سرزمین قرار خواهد گرفت. ودرپایان، این دلخواه من است که از زبان استادخطاب به‌خود کنم و بگویم:

ای جرعه نوش مجلس جم سینه پاك دار

کائینه‌ای است جام جهان بین که آه ازاو

طنین ...[1]

طاهرهٔ صفارزاده پس از سالها که «رهگذر مهتاب» بود اکنون به «طنین دردلتا» رسیده است. به‌فصل اول کتاب. به شعری دیگر. پس از عبور از پلی که فاصله‌ای است‌میان این دوسرزمین. یعنی دفتر دوم کتاب وبخصوص به‌شعر «سفراول». شعری که فضای ظاهری آن‌برای خواننده وحتی شاعر و منتقدی که گرفتار معیارهای‌متداول است، حکایت‌ازتشتت وپراکندگی ذهن شاعر می کند. درصورتی که متضمن ساختمانی است دقیق و یقیناً تمام تصاویر وحتی کلمات آن حساب شده، تا آنجاکه به نظر می‌رسد تشریح و تفسیر جامع آن برای تعیین همهٔ خطوط ارتباطی شعر، صفحات بسیار می‌طلبد. و من اگر صرفاً به‌همین یك شعر اشاره می کنم، نخست بدین لحاظ است که این شعر تمام مختصات فصل‌اول کتاب را دربردارد وقابل توجه خوانندگان اهل ونیز اهل شعر است که مبادا در «نقطهٔ کور» قرار گیرد.

شعر «سفراول» مجموع تداعی‌هایی است برمبنای تناسب‌وتضاد

۱ ـ این نقد، نخست با نام «طنین‌شعری دیگر» درمورد مجموعهٔشعر «طنین‌دردلتا»ی طاهرهٔ صفارزاده، در روزنامهٔ آیندگان۲۲ بهمن‌سال ۱۳۴۹ به‌چاپ رسیده است.

واغلب بامایهٔ طنز، که درحین تماشای صحنه‌ای دهشتناك (از نظرشاعری که برای نخستین‌بار ناظر ایـن صحنه شده است) بـه‌وجود می‌آید و هرتداعی موجد تداعـی دیگر می‌شود و برخورد و ترکیب همهٔ ایـن تداعی‌ها درحقیقت ساختمان نهایی شعر را می‌سازد. ساختمانی به‌شکل دوائری تودرتو که مرکز آن مرده‌ای‌است که در هند سوخته می‌شود. دایرهٔ اول: «هند» (فضای اصلی‌شعر) دایرهٔ دوم: وطن شاعر ودایرهٔسوم «آمریکا»، کشوری که شاعر مدتها درآنجا اقامت داشته است. وهرکدام ازاین دوائر محیط به‌همهٔ دوائر: تمام دنیا (فضای کلی شعر). وحرکت شعر، که برجاده‌های تداعی است. یعنی از هند بـه‌هرکجا می‌رود باز به‌همان جا برمی‌گردد.

آغاز شعر از شروع مرده‌سوزی است (در کلکته) و پـایان آن وقتی است که آخرین بقایای بدن آدمی می‌سوزد و شاعر گویی‌ازسیر در رؤیای‌تداعی‌هابازگشته‌است‌وچون چشم می‌گشاید جزاین که‌بگوید: «برویم» و رفیق شاعر هندی او بگوید: «آچا»[1] چاره‌ای نیست.

شعر با تفکری درخود شروع می‌شود. و بعد تـوصیفی است از مکان و باز ادامهٔ همان تفکر: «سوختن هیزم را دیده بودم- سوختن‌هیزم واسکلت انسان را نه» (هندیان‌استخوانی واسکلت‌وار) و آنگاه تماشای دودها که دو پله یکی بالا می‌روند. بالا و پائین: تکرار نگاه آسانسور- چی. و باز تفکر باخود «اعتراف این مرده نزد برهمنان چه بود؟» و به یادآوردن ارابه‌ای که دیروز بردوش آدمـی حرکت می‌کرد (آدمی همچون این مرده)، حـامل مهاراجه،مهاراجهٔ خدا ومناسبت وحده‌لااله الاهو». وباز که از خود بیرون می‌آید. چراکه « پسر روی جنازهٔ پدر

۱ــ آچا به‌زبان هندی یعنی، بله،آره، چرا، درست است، همینطور است.چشم.

آتش می‌گذارد و برهمن دعا می‌خواند.

تا اینجا را می‌توان به منزلهٔ مقدمهٔ شعر دانست: مجموعی از درخود فرورفتن‌ها واز خود بازآمدن‌ها ، به اعتبار تعجب وتحیر شاعر از تماشای صحنه‌ای که برای نخستین‌بار در زندگی خود دیده است.

تداعی آغاز می‌شود: حرکت به‌قبرستان محلی، میان زنان سیاه چادر: «بوی‌قهوه‌می آمدبوی قلیان به‌من قاقادادند(متداعای‌بوی‌استخوان و دود). و از آنجا حرکت به زمانی که مادر «میسیزهارمز» مرده است: «میسیزهارمز گفت آدم درمرگ مادرش‌هی بایدکارت بنویسد هی باید تلفن جواب دهد.» مقابلهٔ سه نوع مرگ و سه نوع واکنش در ایران و هند و آمریکا. آنگاه برگشتی سریع به‌تداعی اول : « من قاقا را روی قالی پرتاب کردم» (ضربهٔ پایان تداعی). به‌هندباز می‌گردد : دیروز مجسمهٔ لردکرزون رادر کلکته فرودآوردند»، به‌این که خود رااز‌تداعی غم‌انگیز دوران کودکی رهاکند. اما نمی‌تواند . ناچار یك باردیگر به همان دوران رجعت می‌کند. به کوچه‌ای درچهارده سالگی و احساس نخستین آثار عشق درتصویری زیبا: «ارتعاش انگشتانم- تا سه کوچه دورتر - درجیب‌های ارمکم ادامه داشت. » احساسی در غربت به‌یاد آورندهٔ مادر ویلیامز، وقتی که «دلتنگ نقاشیهای شهرش پورتوریکو بود». حسرتی مشترك. وبعد حرکت به‌بوی کاهگل‌خانه‌ای درراه‌کویر. کویری که اگر در ۱۹۰۷ تجزیه شده بود، دیگر اکنون شاعر را به‌خود نمی‌کشید: «نقشهٔ کویررا نظربازان ۱۹۰۷ هم تصرف نکردند» (سطری که اگر چه خود موجد منطقی دیگر است ونیز از نوع طنزی است که نظائر آن رابیش یاکم در جای جای شعر می‌توانیم‌دید وگاه نیزمتناسب با مجموعهٔ فضای شعر، بااین همه به‌نظر می‌آید که بیشتر به‌یك نکته سنجی می‌ماند تا به‌شعر). حرکتی در ذهن به‌کویر و نه در واقعیت . و

از همین روست که به‌تصویر زیبای «در اتوبوس‌های نیویورك هم به‌انتها نمی‌رسیدیم» مـی‌رسد. حرکت در اتوبوس، درست همچون حرکت مردی که به‌قصد کشتن «پرون» می‌رفته، ولی هیچگاه به‌مقصد نمی‌رسیده است. حرکتی کـه هرگز صورت نخواهد گرفت. و به‌ناچار وضـع همچنان خواهد بود که تا امروز بوده است. لذا به ناگزیر آرژانتین به «پرون»های دیگر تسلیم می‌شود و «فرانکو» به‌شاهزادهٔ ولیعهد. پس در چنین وضعی که هواپیمائی هندهم از فروختن بلیط برای پاکستان طفره می‌رود، طبیعی است که ورود پنبهٔ لانکشایر بـه بازار یعنی اختناق پنبهٔ بمبی: یك بار دیگر حرکتی از انگلستان به‌هند. به‌مجسمهٔ «لرد کرزون» برای اینکه همچنان بتواند از کلکته به‌لندن باز گردد. چرا که به مجرد پائین افتادن مجسمهٔ لرد، همبازی‌های پیر او در پارك های لندن پچ پچ می کنند. کلمهٔ «همبازی» متداعـی «تاجی» می‌شود، همبازی شاعر که در هفت‌سالگی مرده است (درمقابله‌باهم‌بازی‌های لرد که هنوززنده‌اند). «تاجی»، دختری که «گوشت را زیر سبده‌ـای حصیری در مهتابـی می گذاشت.» «مهتابی» متداعی کلمهٔ «پنجدری» می‌شود و بعد بادخنك پنجدری نسیم را تداعی می کند، نسیمی کـه از رودگنگ می گذرد و خاکسترهای‌مردگان‌را می برد (بازگشتی منطقی ودرعین‌حال زیبابه‌مرکز شعر) و آنگاه سطر «بادبزنهای برقی را خـاموش کنیم» (که به‌نظر من زائد مـی‌رسد، همچنان‌که سطر «نظربـازان ۱۹۰۷ ...») ورسیدن بـه «بادبزنهای برقی» یعنی رسیدن از گذشته به‌حال و از حـال به‌آینده، به «سال دو هزار»، منتها با فعل ماضی، یعنی زمان تجربه شده زمان حالی دیگر. واز ملایی که «انجیر زیرزبانم می گذاشت» متداعی «انجیربی‌مزهٔ کالیفرنیا» و این متداعـی «حشیش‌نپال». حرکتی از غرب به شرق، از دورترین آدم‌ها به «شارات» (شاعر هندی) که کنار شاعر ایستاده‌است:

«شعری بخوان شارات شعری بخوان ـ شعری بی‌تشویش‌وزن ـ زمزمه‌ای روشنفکرانه»(وچه برگشتی زیباوطنزی‌مه‌آلود»)، وباز کلمهٔ«روشنفکرانه» متداعی کلمهٔ « روشنفکر » و تعریف عام او در دیکشنری: « موجود افسانه‌ای غریب» و تعریف خاص او: «باب دیلن» ، که در کوچه‌های «یو.اس» آیات مذهب تازه محلهٔ«اش‌بری[1]» را تلاوت می کند.

تفکر باخویش باز شروع می‌شود: « جمجمه چه‌کرده است که دیرتر از ناف می‌سوزد». اما پسر یک‌بار دیگر «گرز آتش را با جمجمهٔ پدر می‌برد» وشاعر از تفکر باز می‌ایستد. پلک‌هایش به‌سوی‌هم‌می‌دوند. لحظه‌ای دهشتناک. و چرا دراین لحظه شاعر خوشبخت، شهرش را به یاد نیاورد؟ شاعری‌که پایش را در پاشویه می گذارد و «سیبهای‌مهربانی را گاز می‌زند». و«پاشویه»، متداعی دندانهای مصنوعی خاله تاجی و آفتابهٔ‌دخترش و بعدسطر «خمیردندان ام.پی.اف مصرف کنیم»(سطری دیگر همچون «بادبزنهای برقی» و به‌نظرمن همراه با دوسطر قبل،زائد. زیرا از خط طنز بیرون می‌رود و حتی مناسبت تداعی«شاعرخوشبخت شهر» را نیزاز بین می‌برد). طنزی که اورا به‌صبح‌همان روزبرمی‌گرداند و دیدار از موزه و طنز از برکردن طرح پیژامهٔ بهادرشاه برای سوسیالیستهای سابق محله و آنگاه کلمهٔ «موزه» که «تاج محل» را تداعی می کند و طنزی که دیدار از موزه موجد آن شده است : فرسنگ‌ها اشک«شاه‌جهان» را. وبعد سطر «برهمنان چرا «منتر»[2] را برای‌وفورخانه نمی‌کارند» در مقابله با فقر تاج‌محل (در به‌دری درهند). سطری که‌یک بار دیگر نیز با اندکی اختلاف در اول شعرآمده بود: «برهمنان چرا

۱ــ محلهٔ هیپی‌ها در «سانفرانسیسکو»

۲ــ منتر = افسون، جادو

منتر را برای وفور غله نمی‌کارند (گرسنگی درهند).

اما یکبار دیگر پسر به‌جمجمه پدر ضربه می‌زند (ضربه‌ای‌محکم، با توجه به مناسبت جالب «اوپنهایمر دارد روی اقیانوس خواب بیدار می‌شود»). آخر «روح باید فرار کند» ودرجسم دوم وارد شود، مسئله تناسخ، وتصویر آن در سطور بعد: سیزده‌ساله‌ای که درکوچه‌های تنگ بنارس «پسر من است که در پنج‌سالگی هزار و پنج‌ساله بود» و بعد دختربچه‌ای «که رنگ چشم‌های او را داشت». آنگاه سطر «آیا تو در زندگی قبلی‌ات آن ریاضی‌دان مخترع نبودی» وبعد سطر بسیار مناسب «این را در برزخ کشف خواهم کرد»، برزخ میان جسم اول و دوم.

باز شعر درحرکت دایره‌ای خود به‌صبح تماشا می‌رسد: «امروز به‌عبدالرحمن گفتم‌ایوان‌های‌هتل‌راکمی ضد عفونی کند ـ گفت‌در کلکته مرض از این حرفها بیشتر است» (هند امروز). اما ما را چه ترس‌ازاین مرض وقتی که «راما خداست ـ راما حقیقت است» وقتی که ما را «راما» حفظ می‌کند. راما در هوای گرم و دلگیر. «هوا» متداعی «هواشناس» می‌شود: «هواشناس گفت شاید نسیمی از شمال بوزد ـ نسیم شمال همان است که در پراك وزید». نسیم شمالی مستعارکه پراك را اشغال‌کرد. وبه‌راستی دیگر چه امیدی مانده است؟. «آن طرف قلعهٔ سایه‌ها را ببین چطور در ناامیدی قد می‌کشند.» سایه‌ها: تنان اسکلتی هند. هند مرض، هند راما، هند دلگیر، هند ناامید. همان‌که‌کسی با او دوست نمی‌شود؛ که از او چیزی نمی‌داند. اما بامن (من شاعر) دوست می‌شودواز مسجد شیخ لطف‌الله من باخبراست. والبته منی که«کریس» را به‌چای ومهربانی دعوت کرده‌ام (طنزی دیگر). کریس که بااین‌همه همیشه دلتنگ بود. دلتنگ متداعی «دلتنگی»: «دلتنگی مردی‌بود که‌در شیلی هفت‌پست اداری‌داشت ـ و(بااین همه) شعرضدگریلامی‌نوشت».

بیانی در عین سادگی بسیار نو، به‌جای «مردی بود دلتنگ که...» «یا مردی بود درشیلی که چون هفت پست اداری داشت دلتنگ بود».هردو عبارتی که صرف نثر است و فقط بانحوهٔ خاصی از بیان، به‌اعتبار زبان ویژهٔ شعر، تعریف شعر پذیرفته است. و دراین دنیای بی‌منطق وهشلهف (که دراین شعر، منطقی دیگر گرفته است) پیداست که در پرسشنامهٔ بیمارستان چه باید نوشت و پیداست که تنها در فیلم‌های امریکائی است که محتکر به‌مجازات می‌رسد فیلم آمریکائی، متداعی برنامهٔ شبها در آمریکا: حرف‌زدن «جرج‌والاس» از عشق حقیقی‌اش به «هارلم» و صرفاً درشب انتخابات. وشبهای دیگر که: «همیشه در ساعت دوازده آلفرد-هیچکاك داشتیم» والبته شبها دربرنامهٔ تلویزیون. و روزها که روزنامه می‌خواندیم، وقتی که «انفجار، روزنامهٔ صبح و عصرمان بود»، وقتی که «شانکا می گفت ای‌کاش اینجا نیامده بودم» و «آلبا می گفت کاش به‌دنیا نیامده‌بودی» (طنزی جالب و موجز، صرفاً با تعویض ضمیر)وبعد سطر«بوخ می گفت ما نویسندگان...» (وچقدر بجا حرف بوخ نویسنده را ناتمام‌گذاشته‌است). وبعدحرفهای لیندولف وآلفردو وجرج.انتخاب اسم‌ها وحرف‌ها همه به‌مناسبت. مثلا «شانکا» که احتمالا هندی است، و «بوخ» و «لیندولف» آلمانی.یا «آلفردو» ایتالیائی یا برزیلی‌یامکزیکی. مهمانانی هر کدام ازگوشه‌ای به‌آمریکا آمده، که سطر منطقی «دوگل بی‌ادب‌ترین مهمان جهان بود» را ایجاب می کند (سطری که پس‌ازاین در شعر به‌آن برخواهیم خورد و به‌همین لحاظ دراینجا بسط نمی‌یابد.) وآنگاه که این همه متداعی توریست‌ها درشرق می‌شود، ویك‌بار دیگر رسیدن به‌مرکز شعر به‌سؤال از شارات: «شما چه کردید که‌بوداشهرتش را به‌ژاپون بخشید» وبعد طنز عمیقی که درجواب آن می آید:«توریست اورا ازگزندفراموشی حفظ‌خواهد کرد». (و چرا باید درپشت آن‌دوسطر

بعد بیاید: طنز ضعیف سؤال از دانشجوی کیوتوئی؟)

گفتم که خطوط دایره‌وار تداعی تماماً به‌صبح روز تماشا (یاروز قبل) می‌رسند. روزی که شاعر پس از آنکه توریست‌وار اغلب جاها را گشته است بـه تماشای مرده سوزی (نقطهٔ مرکزی شعر) آمده است و اکنون نیز درهمان صبح حرکت می کند «از این معبدبه‌آن معبد»، گرفتار تماشا: «گذرم از بینی مجسمهٔ بزرگ غیرممکن می‌نمود ـ فکرمی کنی که از جهنم خلاصی داشته باشم» و بازکه جواب می‌شنود:« ـ آچا»، و نه در جواب این سؤال که درجواب همهٔ سؤالهـا. واین یعنی تسلیم و بندگی هندیان. کلمه‌ای که طنین آن‌دست کم عذرخواه‌معنی آن است:«تو آچا را چقدر قشنگ می گویی». آچائی که درپشت تصویری که دربند بعد می آورد (سه پیردختر بیکار و آن هم در روز دو شنبه درپارك با سه پیراهن گلدار و سه‌بینی بزرگ) تازه تمامی«بار» خود را نشان‌می‌دهد: «ادی گفت: خواهرند ـ لیندولف گفت یهودی‌اند ـ ... من‌یك یهودی را می‌شناسم که در زندگی قبلی‌اش اس.اس بوده است ـ تجربهٔ‌جالبی است،نه...؟» و آنگاه که همچنان می‌شنود: «آچا». طنزی برمبنای‌اعتقاد هندیان به‌تناسخ. آچا یعنی تسلیم محض هندیان و مناسبت آن با سطور بعد: «آن‌سوی قلعه سایه‌ها در مهتاب قد می کشند ـ اما دستشان فقط بـه سقف مهتابی می‌رسد...» دایره وسیع‌تر می‌شود: «و دوگل در تورنتو اشاره‌ای کرد به اوضاع» که تازه می‌فهمیم اگر در اواسط شعر ناگهان به‌دوگل اشاره کرد که « بی‌ادب‌ترین مهمان جهان بوده» اشاره‌ای است به‌سفراو به‌کانادا. وبعد که «چمدانش‌را از دیوارشب به‌روزی بلندپرتاب کردند».دایره‌ای که هرنقطهٔ آن‌چون نقطهٔ دیگری است: «روزهای آخر آن شهر مثل روزهای نخستین تنها بود. تنهایی شاعر درکلکته،متداعی تنهایی گابریلا درآمریکا. و بعدکه دایره کوچك می‌شود: «همبازی‌من

آنجاست». و آنگاه کوچکتر: «مادر بزرگ‌قاقارا از روی قالی‌دستچین کرد و گفت ــ بچه بهانهٔ پدرش را می گیرد ».یعنی در حرکت دایره‌وار به‌تداعی اول رسیدن ، به‌کودکی شاعر در قبرستان . و ناچار حرکت‌از هند به‌سوی وطن .وطنی که چهارشنبهٔ پیکـان دارد: « روز ورودم چهار شنبهٔ پیکان‌خواهد بود» ، تفکری دیگر با خود برای آخرین‌بار . و مرده که دیگر خاکستر شده است و همه رفته‌اند . و آخرین نگاه به شارات: «من وتوهم باید برویم شارات ــ برویم ــ آچا».

و در پایان این که: اگر من صرفاً به‌این شعر آن‌هم فقط به نحوهٔ تشکل و شکل پذیری آن اشاره کردم از این نظر بود که خود حاصل و ثمرهٔ یك ذهنیت خاص متشکل است. اگرچه نوع شکل پذیری‌دراین شعرو‌اشعار دیگر این کتاب، برمبنای شعرنیمائی‌نیست. وهم این چه‌بسا موجب این پرسش خواهد شد کـه: اساساً شکل پذیری برمبنای دوائر متداعی و حرکت‌های ذهنی ، نه کار شعر که کار داستان کوتاه و سینما است. و ما این احساس را دربسیاری از بخش‌های شعر می کنیم. ماهم می‌گوئیم درست ، امـا نمی‌توان ناگفته گذاشت کـه طاهرهٔ صفارزاده، گهگاه چه از نظر نحوهٔ بیان و برخورد خاص بازبان، که نوعی‌مواجههٔ طنزآمیز باواژه‌هاست، وچه ازنظر رسوخ در زوایائی که دیگر جـزبه نیروی شعر امکان‌پذیر نیست، از حد بیان سینمائی درمی گذرد.[1] وانگهی اصل،همان ذهنیت شکل یافته‌است که شاعر«طنین‌دردلتا»ازآن‌برخوردار است، مضافاً به‌اینکه این شعر و دیگر شعرهـای کتاب ، از بدعت‌ها و تازگی‌های دیگر نیزعاری نیست . زیرا فضایی کـه شاعر ترسیم کرده است از همان‌آغاز این‌احساس را به‌خواننده می‌دهد که مطلقاً بافضاهای

۱ــ برای توضیح بیشتر، رك: مقالهٔ «از نشان دادن تا شعر» در همین کتاب

مکرر و متداول در شعر امروز بویژه یکی دو سال اخیر، تفاوت
می کند شعری کـه برخلاف معمول از روی هیچ سرمشقی نوشته نشده
است. بازبانی کاملا ملموس ومحسوس ودرآمده از متن و بطن زندگی
امروز ، باوسعت «دیدی» قابل توجه همراه بـارنگ طنزی نو در نسج
زبان سادهٔ مردمی. وهمهٔ این‌ها که چهرهٔ شاعری مستقل را نشان‌می‌دهد.
واین خود توفیقی‌است درخور. توفیقی عذرخواه حرف‌هـایی که لزوم
بیان همهٔ آنها دراینجا نیست. با این همه نمی‌توان ناگفته‌گذاشت که‌شاعر
به‌مرزی رسیده است که تازه‌آغاز سختگیری وسختکوشی اوست وچرا
ازکسی کـه فاصله‌ای اینچنین بعیدرا میان «رهگذر مهتاب» و «طنین در
دلتا» در مدتی کـم طـی کرده است، نباید انتظار داشت که از حوزهٔ
«طنین در دلتا» نیز بگذرد؟

صخره‌ها ...[1]

«صخره‌های سکوت» مجموعهٔ شعری است از «اورنگ خضرایی» که از سال ۴۲-۴۱ به کار شاعری آغاز کرده است. برخی ازشعرهای این مجموعه به وضوح نشان می‌دهد که شاعر طی این سالها پیشرفت محسوسی داشته است. پیشرفت به‌این معنی که:

نویسندهٔ این‌وجیزه ،درهنر بیش‌و بیشتراز هرچیزی به‌طی سلسله مدارج اعتقاد دارد. یعنی برای سنجش وداوری اثرهنری بایدقبل ازهر چیزمرزهایی راکه‌هنرمنددرطول سالهای هنری‌خود بدان‌رسیده واز آن عبورکرده است ،تشخیص‌داد، زیرا کتابی که‌ازاین نظر نتوان در آن به جستجو پرداخت، قابل‌نقد وبررسی نخواهدبود. بنابراین چه بساشاعرانی که‌سالها زودتراز «خضرایی» شروع کرده‌اند و ازهمان آغاز نیزبه شعری کم یابیش بی‌عیب (به نسبت خود و در محدودهٔ زمان خودو باتوجه به شروع کار خود) دست یافته‌اند، اما متأسفانه باگذشت سالها ، همچنان

1 ــ این «نقد» نخستین باردرمورد «صخره‌های سکوت» مجموعهٔ شعرهای اورنگ خضرایی نوشته شده و در مجلهٔ «فرهنگ و زندگی» سال ۱۳۵۰ شمارهٔ ۶ به چاپ رسیده است.

در همان فضا گرفتار مانده‌اند و لاجرم هیچ مرزی را نیز به‌عنوان حد فاصل دو دورهٔ شعری درشعر خود نشان نداده‌اند. مرزی که بتوان برآن ایستاد و به‌دوسوی آن نگاه کرد ودرمقام مقایسه و سنجش برآمد. به‌عنوان‌مثال می‌توان از«بهمن صالحی» و«علی باباچاهی» سخن گفت.چرا که اینان از آن دسته شاعرانی هستندکه هنوز همان شعری را می‌نویسند که چند سال قبل می‌نوشتند. حال گیرم که دراین محدوده ، شعر ایشان ازنظر ظواهرو آرایه‌های شعری، نقص کمتری داشته باشد. اما چه‌سود؟ چنانچه هم اکنون نیز شعر این دوشاعر کمتر ازشعر «خضرایی»نقص دارد. لیکن حرف من این است که عیب کمتر آنان را نباید به‌قرب به کمال تعبیر کرد. همچنان که نقص بیشتر شعر «خضرایی» را به‌دوری از کمال. چراکه فضای شعرآنان فضایی است بسته. آنها امکاناتی رابنابر میزان استعداد و آمادگی خود درنظر داشته‌اند وازهمان آغاز نیز بدان رسیده‌اند، ولی متاسفانه‌این‌مرحله‌را،منزل ومقصدآخرین تلقی کرده‌اند. چنین است که بااین حد از تسلط به‌آرایه‌های شعری و بااین زبان وبیان متداول ومعمول ودراین فضای محدود وبا قناعت به‌همین حد از حدود متوسع شعری، برای ایشان سخت مشکل است که‌از این دایرهٔ کوچك راهی به‌دایرهٔ دیگر بگشایند. مگر اینکه به‌طورکلی راه را تغییر دهندو از طریقی‌دیگر عبور کنند. بنابراین ایشان‌را نمی‌توان شاعرانی کوشنده گفت، زیرا مطلقاً دربندراهگشائیهای تازه نیستند وبه‌همان قلمرو کوچك خود قناعت کرده‌اند. زیرا صفت«کوشنده»درخور نام شاعری است که در هردورهٔ شعری خود امکانات تازه‌ای پیش‌چشم‌داشته باشد.وبه‌نظرمن شعر «خضرایی»شعری‌است که‌حتی در همین فضای محدود وتنگ‌خود، برای کشف‌امکانهای‌تازه، استعداددارد. امکانهایی که‌اگر شاعر (باتوجه‌به اشاره‌هایی که درزیر خواهدشد) پس ازآزمایش وتمرین بسیاربه‌کشف

آنها توفیق یافت، یقیناً به‌دوره‌های پیشرفته‌تر و تازه‌تری خواهد رسید.

۱ـ «خضرایی» پس ازسالها کوشش، اکنون به‌ذهنیتی‌شکل گرفته دست یافته است و این در زمانی که هفتاد درصد شعرهای امروز ناشی‌از تشتت و پراکندگی ذهـن گویندگان آن است، توفیقی است در خور، منتها همواره یك خطر اساسی، این خصوصیت را تهدید مـی کند وآن اینکه شاعر را اغلب از شهامت و جرأتی که لازمهٔ پروازهای تازهٔ ذهن، به فضاهای ناشناخته است بـاز می‌دارد. برای مثال به شعر اول کتاب: «خون وخمار» می‌توان استناد کرد. شعری کـه در وهلهٔ اول این ذهنیت متشکل را در آن می‌توان دید. یعنی شاعر وقتی سه‌مصراع اول شعر را می‌نویسد:

ای تاك های سوخته

بی مستی شراب

کی این خمار می‌شکند؟

بی اینکه از ایـن شاخه بـه‌آن شاخه بپرد ، صرفاً برروی خطی دایره‌ای (که یکی از راههای شکل‌دادن به‌شعر می‌تواند باشد) حرکت می‌کند و سپس به آغاز شعر می‌رسد. منتها برروی دایره‌ای کوچك . (ازنظر کیفی و نه‌کمی که مربوط به‌کوتاهی شعر می‌شود) زیرا ماوقتی شعر را تاآخر می‌خوانیم،می‌بینیم که چگونه در حرکت دایره‌ای ذهن خود، در وسط وآخر شعر نیز با جذب همین کلمات «خوار» «شراب» «تاك»و«سوخته»به‌بنای‌ساختمان‌شعرموفق‌می‌شود،بنابراین‌اگر«خضرایی» بکوشد که به‌اتکاءِ همین ذهنیت متشکل،دایرهٔ فضایی شعر خود راتوسعه دهد، یقیناً به‌خلق شعرهایی عمیق‌تر موفق خواهد شد.

۲ـ «خضرایی»براثر مطالعه‌ای که به‌تدریج برروی شعر یکی دو شاعر پیش‌از خود کرده خوب فهمیده است که شگردهای شعری آنان

چگونه‌است‌وچگونه مصالح شعر را باهم‌ترکیب می کنند وحتی‌ایجاب وعدم ایجاب خطاب، یا بیان مستقیم وغیر مستقیم آنان را به‌ضرورت‌در شعر وتعویض‌ضمائر (او ـ من ـ ما) را (که معمولا یکی هستند)از لحاظ موقعیت فضایی شعر، خوب درك کرده است. مثلا وقتی‌درشعر «آبهای تاریکی» می گوید:

نگاه کن

درآب زخم

و سپس ادامه می‌دهد:

تمام قامت ما انزوای سایه و برگ

از آنجاکه‌ضمیر پنهان «تو» در «نگاه کن» خطابی است به‌خود، یعنی همان «من» شاعرو«من»شاعر نیزهمان«ما»ست درسطربعد،همچنین باتوجه به‌آخرشعر، که با این خطاب پایان می‌پذیرد: «ای آبهای تلخ برهنه»(آنچنان که‌گوئی‌شعررانا‌تمام گذاشته)عملانشان می‌دهد که به‌این‌گونه شگردها (که از شاعران دیگر است) خـوب آشناست. اگرچـه هنوز نمی‌تواند با تسلط و مهارت از آنها استفاده کند. ولی‌درهرصورت نشان‌دهندهٔ تأمل و دقت‌اوست‌ومبین اینکه «خضرایی» می‌تواند باتجربه‌هایی که بتدریج ازپرتو احساس وادراك این‌شگردها کسب می کند،خود به شگردهای دیگر برسد.

۳ـ بیشترین کلماتی که‌درذهن «خضرایی» چرخ‌می‌خورد وناچار درلحظهٔ سرودن شعر، زودتر از دیگر کلمات، درآستانهٔ تخیل او قـرار می گیرد این کلمه‌هاست:زخم- جراحت- خون- باد-مویه-گریه-خاکستر-خاك- آینه- مرداب، که هر کدام فقط در پنج یا شش شعر اول کتاب‌پیش از چهار بار تکرار شده‌اند. کلماتی که هریك جداگانه در حکم مبانـی ارتباطی شعرهای او هستند. یعنی در واقع فضای کلی اشعار او برروی

همین مبانی است که خود را نشان می‌دهد.

با توجه به این اشارات اکنون می‌توان گفت دلیل اینکه این محدودیت از یك لحاظ حسن است و از لحاظ دیگر عیب، چیست.

حسن است، از این نظر که چون هر کلمه نشانهٔ شیئی یا مفهوم‌یا حرکت یا هرچیز دیگری است، خود جهانی‌است قابل شناسایی وحتی به‌لحاظ بارهای مختلفی که دارد، معرفت به آن و الفت با آن، از اصل شیئی یامفهوم یا حرکت، بسیار دیریاب‌تر ومشکل‌تر است. به‌خصوص که هر کلمه در شعر همواره در معرض ترکیب با بسیاری کلمات نیز قرار می‌گیرد(کلماتی که چه بسا نشانه‌های اشیاء مختلفی هستند که در دنیای خارج، قابل ترکیب نیستند) و درکنار آن کلمات، خود وضعی دیگر پیدا می‌کند. بنابراین شاید سالها طول بکشد تا شاعری با انس با یك کلمه یا چندکلمهٔ خاص بتواند آنچنان که حق آن کلمه‌هاست از آن در شعر استفاده کند. پس اگر کلمهٔ خاصی در شعر یك شاعر مکرر بیاید، درصورتی که نسبت به آن استشعار داشته باشد، بهتر از آن است که شاعر خود را به‌آسمانو ریسمان ببندد وبرای تظاهربه‌گسترش فضای شعر، کلمات متعدد را روی‌هم سوار کند.

و عیب است، از این نظر که باعث محدودیت فضای شعر می‌شود و شاعر را از تفکر و کوشش در راه دستیابی به زوایایی دیگر باز میدارد. و همچنان‌که اشاره رفت، از این‌لحاظ است که این کلمات به‌منزلهٔ ستون‌های ساختمانی شعر محسوب می‌شوند. (چنانچه درشعر خضرایی) و هم ازاین روست که شاعران ایرانی، حتی شاعرانی با ذهنیتی متشکل، کمتر قدرت منظومه‌سرایی می‌توانند داشت . زیرا آن کلمات محدود،مانع گسترش فضای‌شعرخواهند شد.بنابراین«خضرایی» ضمن اینکه با نیروی این کلمات به توفیقی نسبی از نظر تشکل شعر

دست می‌یابد، می‌تواند از راه‌های مختلف نیز مثلا از راه تداعی‌های گوناگون آن‌قدر ذهن خودرا تربیت کند که همین کلمات محدود و آشنای ذهن او، خود کلمات دیگری را همراه بیاورند و شعرا و را از این محدودیت نجات دهند.

۴- «خضرایی» شاعری است که شعر موزون می‌نویسد. واین طبیعی است. چراکه در قالب‌های کهن به شاعری آغاز کرده است. و بنابراین ذهن منظم و موزون دارد. ششمین طرح اورا بخوانیم:

گرگ هاردشت
زوزه مـی کشد
- میان شب
خواب را
زچشم گله و شبان
بریده است

باد سرد صبح
می‌وزد زکوهسار
خون چکیده روی خار وسنگ دشت

شعری کوتاه باوزنی کاملا درست. تنها وزنی که با توجه به‌فضای ویژهٔ شعر (حادثه‌ای که به سرعت اتفاق می‌افتد) هر سطرش نشانهٔ تحرکی است تند وسریع. و نشان دهندهٔ این که شاعر قبل از شعر به وزن خاص آن فکر نکرده ، بلکه فضای ویژهٔ آن بوده که لزوم چنین وزنی‌را ایجاب کرده است. اما اگر همهٔ شعرهای «خضرایی» وزنی‌درست نیافته، بخصوص شعرهایی که افاعیل آن مختلفند، از آنجا که هر شعر او وزنش را خود به‌همراه می‌آورد، نمی‌توان گفت که برای جلوگیری

ازاین ضعف، لزوماً باید به وزن های ساده با افاعیل متفق (مثل شعر مزبور) توجه داشته باشد. بلکه ناچار است در این وزنی که بنای اغلب شعرهای او بر آن است بیشتر کار کند. برای مثال در شعر «صخرهٔ سکوت» سطور اول و دوم و چهارم و پنجم و یازدهم و پانزدهم، با اندکی تغییر ـ به تناسب و نه تصنع ـ بسیار خوب شکل می گیرد. به دو سطر اول شعر توجه کنیم:

آن سوی تر ـ فلق دود
اندیشه‌های رهایی را ...

که با جزئی دخالت به این صورت:

آن سوی تر، فلق
ـ فلق دود
اندیشه‌های سرخ رهایی را

با یك تکرار توضیحی و نه زائد، و با اضافهٔ صفت «سرخ» با توجه به تناسب توصیف، بی نقص می‌شود.

و اما نکته ضرور اینکه وزن منظور ، وزنی است که نویسندهٔ این سطور به امکانات آن بسیار اندیشیده است و ازنظر او هیچ وزنی تا بدین حد امکان کاربردهای تازه ندارد.

بنابراین به‌صرف اینکه دوسطر مزبور به شکل فوق نیز قابل تصحیح باشد، کافی نیست. چراکه این وزن فی‌نفسه قابل تأمل و تمرین و امکان یابی بسیار می‌تواند بود و «خضرایی» باید به این مسئله توجه کند.

۵ـ و اما اشارهٔ آخر. و آن اینکه «خضرایی» به فرض رفع همهٔ این عیوب و نواقص نیز، با توجه به تخیل ضعیف و تصاویر متداول که نشانه‌ها و نمونه‌های آن در تمامی اشعار کتاب به چشم می‌خورد، اگر

هم بتواند (از نظرهایی که به‌آن اشاره رفت) خود را شاعری مسلط با شعری بی‌عیب‌معرفی کند، مطلقاً نمی‌تواند به‌عنوان‌یك‌شاعر ممتازمستقل شناخته شود. زیرا باتوجه به استعدادی که در بهره‌گیری‌های گوناگون از تصاویر شعری این و آن از خودنشان داده (از آنجا که این تصاویر را تا حدودی در نحوه‌های بیانی خود پرداخت کرده است) همچون:

با قامتی کشیده‌تر از آواز

یا: عصری که مرغهای کوه
پردرنسیم شستند

یا: و آهوان ومن
با آب چشمه در قدح مشت

یا: رودی میان‌ریگزار گم شد
دستی میان خاك پوسید

یا: در عصرهای خیابان
وقتی که این سراسیمه
رنگین کمان خونی را
بردوش می‌برد

یا: از راه می‌رسم
برشانه‌ام پرندهٔ زخمی

یا: صدای کیست که از باغ مثنوی جاری است
صدای تصویر است
صدای موج که از رودجاری ابدیت رهاست.

و بسیاری سطرهای دیگر ، کـه حتی یکی از آنها حاصل تخـیل او نیست[۱] و نشان می‌دهد که تنها تصویرها وگـاه حتی نحوهٔ بیان دیگران است که محرك و تـکان دهندهٔ نیروی خیال پردازی اوست. گویی که اگر مایه‌هـای تصویری شعر دیگران در ذهـن او اثر نمی‌گذاشت ، او هرگز قریحهٔ شاعری را در خود کشف نمی‌کرد. در صورتی که فی‌نفسه چنین نیست. چراکه او فرزند کوه‌ها و دره‌ها و کوچ‌هاست. با چشمی از کودکی، آینهٔ چادرها و اسب‌ها وتفنگ‌ها و ذهنی ، صحنهٔ خاطره‌های زیبا وخشونت‌های اصیل ایلی در قصه‌ها و سرگذشت‌ها، سرشار از عشق‌ها ونفرت‌ها. و چرا باید پروردهٔ این فضای باز، در تنگنای آرایه‌ها و ظواهر شعرهای مختلف خود را گرفتار سازد و آن چنان تحت تأثیر قرارگیرد که خود نداند آن شگردها وشکل‌های بیانی، تا چه پایه ذهن او را مشغول داشته و تا چه‌حد فضای شعراین و آن، بردنیای فراخ‌وسرشار او سایه افکنده است.

۱ــ برای نمونه فقط این‌چند سطر را ازشعرهای مختلف یك شاعر دیگر بخوانید وباپاره‌های فوق از خضرایی مقایسه کنید، نشانه‌های تأثیر مستقیم و غیر مستقیم بر شعر اوراخواهید دید: «وصبح کزصدای نسیم پرندگان هواتن‌شست» ... «ومرغهای کوه ــ از ارتفاع آب‌خنك آمدند (آب‌خنك‌افشان)» ... «مرگ پرنده‌بود که‌بر شانهٔ نسیم گذرداشت» ... «وناگه‌آن‌پرندهٔ خونین ــ برشانهٔ نسیمی‌ی من‌افتاد».

نظری ...[1]

وقتی که در متن گرفتاری شعر امروز شعر طاهره را می‌خوانم ، بیش از پیش به حرف اگوست کنت می‌اندیشم : « افسوس که آدمی نمی‌تواند از پنجره به‌عبور خود درخیابان نظر افکند.» به‌اینکه چرا انسان نسبت به وجود خود مجبور به‌جبر شناسایی ذهنی است و نسبت به‌دیگران ودنیاهای‌دیگرمجبور به‌شناسایی عینی. اندیشه‌ای که‌مدتهاست مرا به‌خود مشغول کرده است. منی که همواره به‌شعر خود مشغولم و در کنار شعر خود به‌شعر دیگران هم. به‌اینکه شاعران امروز ما چرا بسیار کم توانسته‌اند آنچنان که به‌دیگران نگاه می کنند به‌خود نگاه کنند. و آیا مگر نه‌اینکه اینان دیر زمانی است گرفتار ذهن خویش مانده‌اند و بی‌اینکه بدانند در ذهن خود به‌بند کشیده شده‌اند و آیا از همین رونیست که اغلب ذهنی بسته دارند و به‌طریق اولی فضای شعری بسته‌تر. وسرانجام اینکه آیا کار شعر و دست‌کم کار شعر من، این نیست

1ـ این نقدو تفسیر، با نام «نظری به‌فضایی دیگر» نخستین بار به‌عنوان «مقدمه»ای برکتاب شعر«سدو بازوان»طاهره صفارزاده(سال ۱۳۵۰)نوشته شده و به‌چاپ رسیده است.

که مرا از نگاه شخص من در بیرون آن پنجره تعقیب و تصویر کند.

کاری که من نه‌به‌قدرت در برخی از شعرهای «فصل‌های زمستانی» کردم و در شعرهای بعد با کوششی وقدرتی بیشتر کرده‌ام. بدین معنی که اگر شاعری از پشت دوربین ذهن خویش، خود را تعقیب کرد، این کوشش برای معرفت به‌جوانب موجودیت و موقعیت خود، در حقیقت از دو لحاظ صورت گرفته است. یکی از زاویهٔ نظر افکندن به خود و دیگر از زاویهٔ نظر افکندن به‌دیگران، و این خود یعنی صمیمیت. صمیمیت نظر افکندن به‌خویشتن که یك هنرمند است باحساسیت و اعصاب گیرندهٔ خاص خود. همو که چون به‌خود و به‌وجود و موجودیت سرشار از تأثر خود، نظر افکند، در حقیقت به‌همهٔ دنیا نظر افکنده است و به‌همهٔ دیگران. و آیا مگر نه این است معنی «مسئولیت» هنرمند؟

چنین است که وقتی هنرمند نیز همچون دیگران به جبرشناسایی ذهنی نسبت به خود تن درداد و نکوشید که از بیرون به‌خویشتن نظر افکند، به «من من» گفتن دچار می‌شود و به‌اینکه به‌زور از خود سخن بگوید. و به‌ناچار هیچگاه از بیرون، از همان پنجره به‌خویشتن خویش به‌عنوان یك انسان متعالی گرفتار در «موقعیت» ننگرد. و آیا مگر نه مثلا در شعر «مقصد شرابخانهٔ شرقی بود»، این منم که عبور خود را وقتی در محاصرهٔ نگاه دیگران است دنبال می کنم و به‌اصطلاح خود را می‌یابم. حال اگر نه چندان «باز و شکفته»، این دیگر از ناتوانی من است. یا شاید از ذهن پیچیدهٔ من. من ناتوان باذهن پیچیده‌ای که چون به شعر «طاهره» برخوردم ودر نظر اول همین نوع از عینیت را بارزتر و بافضایی بازتر در شعر او دیدم، نه تنها به‌عنوان یك منتقد موظف وظیفهٔ خود دانستم که در شناساندن کیفیات کار او بکوشم، بل به‌عنوان شاعری که به شوق آمده، خواستم تا دست کم از میزان این اشتیاق سخن بگویم:

«و چون از فراز شانهٔ برهنه‌ام نگاه مـی کنم دراین
اطاق یا اطاق دیگر دراین نیمکره یا نیمکرهٔ دیگر کوتوله‌ها
رودخانه‌ای را ناگهان برروی افق پیاده مـی کنند (این است
همهٔ آن چیزی کـه از بارشان مـی‌دانم) آنگاه زنی در کنار
رودخانه نمایان می‌شود و اندیشه‌کنان سایهٔ یك روسری قرمز
را برروی پیراهن سفیدش می کشد من او را پیش‌تر درجائی
دیده‌ام در آستانهٔ دری وقتی کـه چتر کوچکش را می گشود
زیر درخت بوداکه از پنجرهٔ انگشتانش به‌بیرون‌می نگریست
او یك دوربین داشت دریچه های شهر را همه چارگوش همه
ممهور عکس می گرفت کوتوله‌ها می گویند او را زود ازشیر
گرفته‌اند کوتوله‌هامی گویند اودرکافه‌ای که‌نباید دیده‌شده‌است
کوتوله‌ها می گویند رنگ آبی به او بهتر مـی آید کوتوله‌ها
می گویند موی کوتاه به‌او نمی آید کوتوله‌ها می گویند کفش
پاشنه بلند به او می آید او رفته است رودخانه رفته است‌خانم
کفش‌هات خانم روسریت کوتوله‌ها می گویند او فراموشکار
است.»

این شعر «کوتوله‌ها»ست. شما فقط و فقط مسیر نگاه شاعـر را دنبال کنید از پشت شانهٔ بـرهنه‌اش از پنجرهٔ اطـاق و ببینید چگونه در یـك حرکت نیمدایره‌ای خود را درکنار رودخانه بـاز می‌یابد. آنهم رودخانه‌ای که کوتوله‌هابرروی‌افق‌پیاده کرده‌اند تاآن‌طور که‌می خواهند درکنار آن، او را مورد قضاوت قرار دهند. و او نیز، که ناگزیر برای ساختمان فضای شعر، بایك رجعت ذهنـی به‌گذشته (وقتی خـود را در آستانه دری می‌بیند و چترش را می گشاید و...) زمینه را بهتر از پیش برای قضاوت‌آنان آماده می کند. چراکه‌ناچار از جبرقضاوت آنهاست.

قضاوتی و نگاه‌هایی ازاین‌گونه‌که: «او را زود از شیر گرفته‌اند (وتوجه کنید که چگونه کوتوله‌ها حتی مدعی کودکی او می‌شوند ودرصمیمی ترین وپاک‌ترین دورهٔ زندگی او دخالت می‌کنند) او درکافه‌ای که نباید دیده شده است رنگ آبی به‌او بهتر می‌آید موی کوتاه به او نمی‌آید کفش پاشنه بلند به‌او می‌آید و ...» کوتوله‌هایی که سرانجام‌چون کفش و روسری او را درکنار رودخانه می‌بینند(آنهم رودخانه‌ای که خود در ذهنشان برای او ساخته‌اند) پس از دوسطر «او رفته است رودخانه رفته است» این را صرفاً به‌فراموشکاری او تعبیر می‌کنند و نه مثلا به احتمال گم شدن‌او در رودخانه‌ای که هدیهٔ آنهاست برای مرگ شاعر. وآیااین اوج تراژدی نیست. وآیا این خودکشی تلویحی او درشعر، همان‌معنی «آزادی و رهایی» از این‌زندان، از این‌وحشت‌آباد محاصرهٔ این‌نگاه‌ها نیست؟.

واین خط فکری خاصی است‌که همه‌جا همراه با «مرگ» درهمه شعرهای اوبه‌چشم می‌خورد. آنهم در هریك ازاین شعرها درچارچوب شکلی و بیانی دیگر. که هیچکدام نیز سنتی نیست. شکلی و بیانی که کافی‌است تا از میان بسیار شاعران امروز، چهرهٔ انحصاری او را نشان دهد. از میان شاعرانی که همه‌همنگاه‌اند. همفکر، همخیال وهمزبان‌اند زندانیانی‌در حصار ذهنیتی قراردادی و مقررند. و در حقیقت شعر آنان حدیث نفس دراین زندانی است که خود نمی‌شناسند. و اگرهم گهگاه دیوارهای آن را می‌شکنند (آنهم نه‌همهٔ آنان) گویی کـه در رؤیاست. در تخیلی خوابناك وپیچیده وتصنعی.

وآیا هنوز وقت‌آن نرسیده است‌که شعر امروز باز شود، بشکفد وگره‌های کور خورده‌اش را بگشاید. شکفتنی و گشادنـی که جز بـا تخیلی سالم وعینیتی سرشار امکان پذیر نیست. آنهم براطراف مرکز و

محور شاعر درمیان شعاع‌هـای نگاه این و آن که بروجود محصور او سایه افکنده است. همچون شعر «کوتوله»ها.

ومگر نه‌امروزه روز وقتی مجلات را باز می کنی به‌عیان‌می‌بینی که گویی همهٔ شاعران در کنار یك پنجره و درپشت دوربین یـك ذهن ایستاده‌اند. نیمی صرفاً متوجه درون ونیمی متوجه بیرون و آیـا همین دلیل‌آن نیست که همواره شعر هردودسته از عیبی بزرگـ برخوردار است. عیبی یا نتیجهٔ ننگریستن ازخارج به‌خود، که همان شناسایی‌ذهنی و معرفت متداول است که هر کس نسبت به‌خود دارد، یـانتیجهٔ نگاه به بیرون است باز هم همچون نگاه همگان، که حاصل آن صرفاً شعرهای وصفی و خالی از آمیختگی شاعر با «فضا»ست. و لاجـرم هردوشعر، شعری است که هرگزاز اجزایی‌حساب شده و ساختمانی دقیق‌برخوردار نیست. چراکه آفرینندهٔ ایـن شعر، خود را هیچگاه در محور و مرکز قرار نمی‌دهد تا شعاع‌ها و خطوط دیگر را برروی خـود رسم کند و به ناچار هیچوقت بـه‌خلق فضاهـای تازه نیز توفیق نمی‌یابد. فضـای شعر ساختمانی. ونه‌شعر «حرفی» که بیان مستقیم ذهنیات شاعر است‌وصرفاً برمبنای‌شناسایی‌ذهنی‌شاعرنسبت به‌خود نوشته می‌شود. ذهنیاتی که‌چون از اذهانی قالبی و محدودتراوش می کند، باتوجه به‌موقعیت‌های‌همانند، اغلب مصنوعـات خود ساخته‌ای است کـه تاروپودش یا «وسعت آبی دریا»ست یا «پرواز مرغان مهاجر» یا «مرزهای سبز بهاران» و «جنگـل سبز چشمان» یا «عطر نفس‌ها» و «مهمانی پروانه‌های رنگین بال» یا « در زیر درخت اقاقی»است وبا«صداقتی روستائی»و«صادقانه گریستن»یا«در غروبی‌ساکت‌ودلگیر»است و«آیه‌های باران»در«جاده‌های‌مضطرب‌شب» ویا«در جاده‌های شرقی» و«در حجم سبز وسیع»است «درذهن خاك»و یا «خون‌سبز گیاه» «در باغ‌های اساطیر»ی است و«درون خلوت تنهایی»

و... تا آنجاکه گویی دیگر هیچ شعری را نمی‌توان دید که تاروپودی ازاین‌گونه نداشته باشد. حرف‌هایی که به‌نظر می‌رسد همه از ذهن یك نفر تراویده و آن یك نفر نیز همیشه دریك‌جا ایستاده و یك چشم‌انداز داشته و بایك زبان شعر نوشته است. سطور نمونه‌ای از شعرصادراتی، که ای‌کاش دست‌کم در کل‌فضای شعر به‌نسبت، از ارتباط با یکدیگر برخوردارمی‌بودند.

سطرهایی کلیشه‌ای و جدا از هم همچون ابیات قراردادی نظم کهن. و در هر دوگونه شعر نیز فاصلهٔ شاعر با چشم‌انداز و سرچشمهٔ شعر، همچنان محفوظ. آنچنان که‌گویی شاعر هریك از اشیاء آن چشم انداز را جدا جدا دیده است. نخست این شیئی را وبعدآن شیئی. وهم از این گونه تاآخر. ولاجرم به‌همه چیز جداگانه نظر افکنده‌است جز به خویشتن. همه چیز را درکنار هم گذارده جز درکنارآن همه، خود را. وتازه‌آن شاعرانی نیز که دارای ذهنیتی منظم ترند، اگر هم به‌مرحلهٔ ترکیب آن‌اشیاء رسیده باشند، باز از وجود خود غافل مانده‌اند.وناچار هیچگاه خود را درمعرض ترکیب واستحالهٔ باآن همه نگذاشته‌اند. این است که شعر دستهٔ اول همواره شعری «حرفی» از آب درآمده و مطلقاً در چارچوب «فضا» استقرار نیافته است؛ وشعر دستهٔ دوم نیز، اگر چه شعری است ساختمانی، ولی ازآنجاکه شاعر خود در ایجاد آن‌دخالت نکرده و بانگاه‌هایی معتاد به‌آن چشم‌انداز نظر افکنده، موجد فضایی شده است مکرر و مأخوذ از دیگران، فضایی جدا از او و اویی جدا از فضا. و فاصله، باز همچنان محفوظ.

بنابراین تا شاعری خود را درآن مرکز قرار ندهد، خود محور همه چیز نشود، خود، خود را در عینیتی سرشار و «باز» و متوسع در «موقعیت»های گونه‌گون ننگرد و درحقیقت میزان و نحوهٔ تأثر خود را از تأثیرات خارجی احساس و ادراك نکند، هیچگاه به‌ایجاد آن فضا

توفیق نخواهد یافت. زیرا از آنجاکه هرشاعری جز شاعر دیگری است، وقتی که از بیرون به‌خودنظر انداخت و خودرا در «موقعیت»های مختلف به تماشا نشست، لاجرم حاصل آن نظر افکندن و تماشاکردن ، شعری است مستقل و منحصر وبازبان وبیانی غیراز زبان و بیان دیگران. واین همان زبان وبیانی است که محتوای شعر را باخود می‌آورد. محتوایی که صرفاً درهنر شرط نیست. مگر اینکه درقالبی دیگر قاب گرفته‌شود. یا به‌عبارت دیگر نتیجه و ثمرهٔ ترکیب موادومصالح فضایی دیگرباشد. همهٔ آن چیزهایی که درشعر «بازوانم بوی سد شکسته را دارند» یافت می‌شود. شعری که اگر چه‌علی الظاهر از گروه شعرهای «حرفی»به‌نظر می‌آید، ولی به‌معنای وسیع کلمه «ساختمانی» است. بازبانی منحصر و با روابطی دقیق و با فضایی که حتی یك ترکیب آن نیز کلیشه‌ای و قراردادی نیست. فضایی است‌از نگاهی دیگر و نگاهی از کنارپنجره‌ای دیگر. واز همه مهمتر تماشای شاعری دیگر از چشم خویش، آنگاه‌که از پنجرهٔ نگاه خویش، خود را به دنبال خود از ابتدای حرکت شعر تاآخر تعقیب می کند:

«هیچ توفانی قادر به پراکندن برگ‌های غایبشان نیست . من این را می‌گویم و وارد قبرستان درختان می‌شوم (جاذبه‌ای بیست و پنج دقیقه از شهر آیوا) از لابلای ستون‌های قهوه‌ای و درگاه‌های تودرتو می گذرم. هیچکس جلومرا نمی‌گیردکه بپرسد کیستم و باکه کار دارم بیماری هرچه بود یـك آغوش یك مهندس سد یك سیل لـوح گوری و دسته گلی به‌یادگار نگذاشت پس من بی‌نامی رالمس می کنم هوا را رنگ‌های غروب را وقامت‌های بلند مرگ را تا ثابت‌کنم کـه دیگر هیچکدام منظره نیستند (همیشه عـاجز بوده‌ام که

بگویم در برابر یك منظره چه احساس می کنم) بازوانم ادامهٔ پاهایم در قیام‌های بیهوده‌شان بر گرد تنه‌های خاموش درختان می‌پیچند درختان با چشم‌های آبی سبز قهوه‌ایشان به من خیره می‌شوند بازوانم حس پیچك‌ها را دارند آیا همیشه حس پیچك‌ها را داشته‌اند آیا مادرم که دلگیراست که ماهی یکبار هم نامه نمی‌نویسم تعجب خواهد کرد اگر بداند بازوانم پیچك آفریده شده‌اند خانم صاحبخانه در اتومبیلش در جاده انتظار مرا مـی کشد و غر مـی‌زند که این درختان به درد الوار هم نمی‌خوردند می‌دانم دیرگاهی است که اینجا مانده‌ام اما آیا از کسی تقاضای تسلیتی هم کرده بودم.»

آنچه در وهلهٔ اول باید گفت این که شروع این شعر، درظاهر همچون شعر «کوتوله‌ها» نیست. یعنی آن حرکت نیمدایره‌ای را تاظهور شاعر درفضای شعر نمی‌توان دید. به‌عبارت دیگر در این شعر (برخلاف شعر «کوتوله‌ها») دیگران زمینه‌را فراهم نکرده‌اند، بلکه شاعر با حرکت دادن خود در دو سطر آغاز، آنچنان شعر راشروع کرده که‌گویی دیگران را آمادهٔ دیدار از خویش ساخته‌است. ولی به‌تدریج خواهیم فهمید جز این که‌ما کاملا این فضا را احساس خواهیم کرد و با احساس شاعر شریـك خواهیم شد، لیکن شخص شاعر نیز با نحوهٔ خلق فضا وبیان تازه‌ای کـه دنبال کرده در حقیقت خود نیز در صدد بوده تـا «موقعیت» خود را بیش از پیش بشناسد. بنابراین خود نیز به‌دنبال خود در حرکت بوده است. چراکه وقتی‌شعر را باسطری آنچنان جالب آغاز می کند، با ترکیب برگ‌های غایب و ناتوانـی توفان، همین کافـی است تا هم شاعر و هم خوانندهٔ کنجکاو را به‌دنبال آن‌به‌حرکت درآورد. واز آنجاکه این زمزمه‌ای‌است که شاعر بـا خود می کند. زمزمه‌ای به صورت ضربه‌ای در آغاز شعر

برای ورود در قبرستان درختان، خود نیز به‌صراحت حرکت خود را اعلام می‌دارد.وهم در اعلام این حرکت درسطر دوم تا حدودی ترکیب رازآمیز برگهای غایب را با قبرستان درختان روشن می کند. او این برق در فضای مبهم شعر. بدین معنی که پس از مرگ درختان به راستی دیگر توفان از نظر آنان چه معنایی دارد. چه بیمی در آنها می آفریند. آنها چه دلهره‌ای می‌توانندداشت. دیگر کدام توفان قادر است تابرگ های غایبشان را بپراکند. آنگاه باسطر داخل پرانتز (جاذبه‌ای بیست و پنج دقیقه از شهر آیوا) مکان و فضای واقعی شعر، وهم فاصلهٔ شهر آیوا تا قبرستان درختان معلوم می‌شود. حرکت گذشتن از لابلای ستون‌های قهوه‌ای و درگاه‌های تودرتو. برقی دیگر که می‌جهد و فضای حرکت شاعر را برای یك لحظه روشن می کند. فضای آزادی ورهایی دلخواه او را که نه مانعی و نه‌دربانی درآنجاست (قصری بی‌دربان) و لاجرم نه سئوالی که کیستید و با‌چه کسی کاردارید. فضایی که در لابلای آن حرکت می کرد وما اورا تعقیب می کردیم واکنون با دو برقی که‌جست طرح مبهم ازآن‌را درذهن داریم. وآیا حال وقت‌آن نیست که شاعر ما را به‌درون ذهن خود راه دهد. ذهن خبردار از ظاهر واقعه‌اش: «بیماری هرچه بود یك آغوش یك مهندس سد یك سیل لوح‌گوری ودسته‌گلی به‌یادگار نگذاشت.»

دوسطری که بیش از پیش روابط دیگر شعر را آشکار می‌سازد (روابطی که برای او بیش یاکم آشناست و برای ما نه آنچنان.) ابتدا با نخستین کلمهٔ این بند یعنی «بیماری» که تعمیم می‌یابد به کلمات و ترکیبات «آغوش» «مهندس سد» «سیل» «سنگ قبر» «لوح‌گور» و «دسته‌گل» وضمناً به ارتباط هریك از اینها بادیگری پی‌می‌بریم: ارتباط «مهندس سد» با نام شعر (= بازوانم بوی سدشکسته را دارد) و ارتباط

«سد» با «سیل» و مهمتر از همه ارتباط «آغوش» با «سیل و سد» و «لوح گور و دسته‌گل» که از همه اینها مفهوم «مرگ» القاء می‌شود. و این یعنی برق‌سوم. و به‌خصوص با کلمهٔ «آغوش» که با «بار»ی است وسیع: و مگر نه مرگ برای این درختان یك پناه، یك آغوش است. آغوشی پناه‌دهنده. مرگی در هیئت سیلی که همه چیز را برده و ما دیگر هیچ اثری از آن نمی‌بینم. چرا که حتی سنگ قبری و دسته گلی هم به‌یادگار نگذاشته است. مرگی بی‌نام و بی‌شکل، مبهم و ناشناخته، که در نهایت پس از جستن آن برق‌ها، گویی که در روشنایی گرگ و میش فضای شعر طرحی گریزان را از آن دیده‌ایم. مثلا تصویر شکستن سد را با ارتباط دقیق و در عین حال مبهم دو سطر آغاز شعر: «هیچ توفانی قادر به پراکندن برگ‌های غایبشان نیست. من این را می‌گویم و وارد قبرستان درختان می‌شوم.»

و آیا اکنون وقت آن نرسیده که نه تنها شاعر که هریك از ما نیز که در فضای شعر غوطه خورده‌ایم بتوانیم بگوئیم: «پس من بی‌نامی را لمس می کنم هوا را رنگ‌های غروب را و قامت‌های بلند مرگ را تا ثابت کنم که دیگر هیچکدام منظره نیستند (من همیشه عاجز بوده‌ام که بگویم در برابر یك منظره چه احساس می کنم.) شاعری که چون حساسیت خود را در گرفتاری موقعیت این فضا به‌تماشا نشسته و خواننده را هم به تماشا نشانده است، آنهم با آن بیماری یا مرگی که نمی‌داند چیست، اکنون طبیعی است که بی‌نامی را لمس کند و هوا و رنگهای غروب را. و با کلمهٔ «غروب»، تازه از زمان این فضا نیز باخبر می‌شویم و همچنین از رنگ‌های غروب (و نه رنگ غروب) و بعد گم شدن در این فضا، که اولین احساس آن احساس بی‌نامی، و نه احساس که لمس بی‌نامی است. زیرا دیگر کیفیت فضا از حد احساس درگذشته و وضوح و صراحت عینیت به حد لمس رسیده است. به‌ویژه این که پس از این سطور با

سطر: «قامت‌های بلند مرگ» روبرو می‌شویم. (ارتباطی روشن کننده‌تر باقبرستان درختان وقطعیت نسبی آمدن سیل و شکستن سد.) و آنچنان ملموس که گویی شاعر خود جزئی از واقعیتی وحشتناك شده‌است.و این نشانهٔ نهایت حساسیت اوست. نهایت صمیمیت و قابلیت آمیختگی او باهرچه وهرچیز. و ما این احساس و این آمیختگی و این جاذبهٔ استحالهٔ در اشیاء راکه یکی از مختصات شعر واقعی زمان ماست، بیشتر درك می‌کنیم. آنگاه که می‌گوید: «بازوانم این ادامهٔ پاهایم درقیام‌های بیهوده‌شان برگردتنه‌های خاموش درختان می‌پیچند. درختان با چشم‌های قهوه‌ای سبز خاکستریشان به من خیره می‌شوند بازوانم حس پیچك‌ها را دارند آیا همیشه حس پیچك‌ها را داشته‌اند.»

بازوانی در ادامهٔ پاهای او در قیام های بیهوده‌شان . بیهوده ایستادنشان بیهوده زندگی کردنشان. که اینك می‌خواهند برگردتنه‌های درختان‌بپیچند.عمل آمیختگی و استحاله. ودرختان که با چشم‌رنگین‌شان گویی منتظر این عملند. بازوانی که می‌خواهند پیچك شوند. و باسطر «آیا همیشه حس پیچك‌ها را داشته‌اند» درحقیقت می‌خواهد بگوید این آرزو همیشه با آنها بوده است. واکنون که دیگر او نیز همچون‌درختی است درمیان درختان خاموش و عریان این فضای مرگ‌آمیز. بنابراین وقتی ادامه می‌دهد:«آیا به‌مادرم که غمگین است چرا حتی ماهی‌یکبار نامه نمی‌نویسم تعجب خواهد کرد اگر بداند بازوانم پیچك آفریده شده‌اند . » این نامه ننوشتن به مادر به دلیل دست های پیچکی اوست.

بنابراین وقتی پس‌ازاین استحاله ذهنش اولین عمل «یادآوری» را انجام می‌دهد ، وقتی به‌فکر مادرش می‌افتد، منطقی است که پس از این به‌فکر زن صاحبخانه‌هم بیفتد. ونه منطقی که جبری است . چرا که

او مطلقاً درصدد رهاکردن این فضا نیست، در اندیشهٔ نامه نوشتن به‌مادر نیست و نمی‌تواند باشد. ودراین نتوانستن می‌داندکه انتظار یعنی آزادی انسان را گرفتن: «خانم صاحبخانه در اتومبیلش درجاده انتظار مرا می کشد و غر می‌زند این درختان به درد الوار هم نمی‌خوردند.» ، و ما که از زاویهٔ نگاه خانم صاحبخانه، دیگر آن فضای رازآمیز و مبهم را نمی‌بینیم. گویی که مثل‌هزاران تن دیگر صرفاً به تماشای سیل و درختان ایستاده‌ایم. وضمن اینکه مثل همه می گوئیم این درختان به‌درد الوارهم نمی‌خوردند (آنچنان که انگار از روز ازل چنین بوده‌اند) تازه مطمئن می‌شویم که سیلی آمده و سدی شکسته و درختانی خشک شده‌اند.

اما شاعر نگاهی دارد متفاوت با دیگران و حاصل این نگاه فضای‌شعر اوست.وباز ازهمین روست که درهنرصرفاً محتوا مهم‌نیست. مهم، نحوهٔ روبروشدن شاعر با این محتواست. اینکه تا چه حد وبا چه بیانی توانسته است خود را در معرض چنان تأثیری قرار دهد و برروی عصب خود تمام این وحشت را تجربه و تصویر کند. شاعری که از پنجره به تماشای خود نشسته‌است. از وقتی که درمیان قبرستان درختان قدم می‌زند تا وقتی که استحاله انجام می‌شود و سپس او به فکر مادرش وآنگاه به فکر زن صاحبخانه می‌افتد. و به‌ناچار از جهان رازآمیز خود بیرون می آید و جبراً از صمیمی‌ترین حالات خود جدا می‌شود. ناچاری وجبری که جز به اعتبار انتظار زن صاحبخانه نیست: «می‌دانم دیرگاهی است که اینجا معطل مانده‌ام. اما آیا ازکسی تقاضای تسلیتی هم کرده بودم.»

واین است پایان استحاله وغوطه‌خوردن در مرگی بی‌نام. غوطه خوردن واستحاله‌ای بی‌اختیار که شاعر را از آن گزیری وگریزی‌نیست.

شاعری که دیگر حق دارد درمقابل نگاه زن‌صاحبخانه و حرف حسابگرانه و عادی او و اظهار نظر او راجع به بی‌ثمری درختان باطنزی اینچنین بگوید: «مگر من تقاضای تسلیتی هم کرده بودم.»

ناهمبستگی ...[1]

مجید نفیسی در کتاب «شعر بـه‌عنوان یك ساخت »
روش تحقیقی خود را برمبنای «شعر چه نیست» قرار
داده‌است: زیرا «شعر چیست»، چیزی‌است‌همچون «شعر
چگونه باید باشد». واین بردیگران نیست که‌حدود
هستی شعر را معین کنند.»
کتاب، باتوجه به‌این توضیح، به‌سه قسمت، منقسم‌شده
است:
ساخت زبانی شعر
آن سوی شعر
ساخت هنری شعر

در فصل اول، چگونگی ارتباط زبان باهنر به‌طور اعم‌وباادبیات و شعر بـه‌طور اخص بیان شده است . زیرا شعر برساخت زبانی تکیه

۱ــ این «نقد» نخستین‌بار بانام «ناهمبستگی مقدمات ونتایج » دربـارهٔ کتاب «شعر به‌عنوان یك‌ساخت» ازمجید نفیسی، در روزنامهٔ آیندگان؛ سال ۱۳۵۱ به‌چاپ رسیده است.

دارد و برای پرداختن به «شعر چه نیست» باید نخست حدود این‌ساخت را روشن کرد.

درفصل دوم، سرتاسر به‌آن سوی شعر پرداخته شده است. چند گونگی مطالب این فصل شاید نشان دهد که چگونه برای دریافتن هستی شعر به‌همه‌چیز چنگ زده می‌شود جز خود شعر.

فصل سوم به‌ساخت هنری شعر اختصاص یافته است. زیرا شعر اگر چه برساخت‌زبانی خود تکیه دارداما از آن ساختی هنری‌می‌سازد. منظور از کلمهٔ «ساخت» همچنان‌که درفصل اول کتاب توضیح داده‌شده است، واحدی است بهم پکیده که دارای اسلوب و نظام خاصی است. شایداین کلمه خواننده را بیاد «ساختی‌ها = Structuralists» بیندازد. اما خود نمی‌داندکه منظور از ساخت ، که ستون فقرات این کتاب را تشکیل می‌دهد تاچه‌حد نزدیك به‌مقصود «ساختی‌ها»ست.

این ملخص مقصودی است که مجید نفیسی از نوشتن و تدوین این کتاب منظور داشته است . اما آنچه مسلم است: برای رسیدن به تعریف هنر بالاعم وشعر بالاخص (وهمهٔ آن پدیده‌هایی که به‌نظرمی‌رسد تعریف ناپذیرند ، از راهی غیرمستقیم وارد شدن و به اصطلاح برمبنای «هنر چه نیست» یا «شعر چه نیست» به‌تحقیق آغاز کردن ، روشی است نسبةً آسان‌تر از روش‌مستقیم. الکن باید دانست دامنهٔ تحقیق دراطراف آن بسیار وسیع‌تر است. وسعتی که با توجه به فصول سه‌گانهٔ کتاب، بدین معنی است که برای نوشتن چنین کتابی باید از بسیاری اصول و بالاخص اصولی که درحکم مبنای مطالب و مباحث این کتاب به‌حساب می‌آید، اطلاع کامل داشت تابتوان به‌منظور و مقصود خود توفیق‌یافت (مثلادرفصل اول‌از زبان‌شناسی ـ ارزش‌زبان،حدودزبان، درفصل دوم‌از اعراض‌شعر ـ عروض ـ سنت ـ زیبائی‌های کلام ـ انواع‌شعر، ودرفصل

سوم از تعریف شعر، شکل و ساختمان در شعر و به‌طور کلی «ساخت هنری» باید مطلع بود) به علاوه نویسنده برای نوشتن این کتاب ناچار از احاطهٔ کامل به‌شعر کهن و شعر امروز فارسی و شعر فرنگ و تمامی جزئیات مربوط به‌آنها نیز هست. چراکه وقتی جستجو و تحقیق خود را برمبنای زبان وساخت پایه‌گذارد، غیراز علم زبان شناسی و پیش از این که به‌«الیوت» و«پاوند» و دیگر شاعران بزرگ فرنگ متشبث‌شود (که این خود مستلزم احاطهٔ کامل به‌زبانهای خارجی است) ، دست کم باید از برخورد باشعر شاعران معاصر خود نیز امتناع‌نورزد. زیرابرای منظور او یقیناً استناد به شعر شاعران وطنی از هرحیث ضروری‌تر به نظر می‌رسد تا استناد به‌شعر فرنگان. و این نکته‌ای است روشن که، زبان شاعری درجه دوم با زبان مادری ، بسیار آموزنده‌تر است‌از زبان شاعری طراز اول از کشوری دیگر. چراکه اگر شاعران از احاظ تخیل هم برابر باشند، از نظر تجربه‌های زبانی برابر نیستند و ما این تجربه‌ها را فقط در زبان مادری خود می‌توانیم بطور تام و تمام احساس کنیم.

بنابراین وقتی هیچیك از این مبانی و موارد و به عبارت دیگر اصول و امکانات در حیطهٔ تسلط او قرار نداشت ، چگونه می‌تواند با توجه به‌آن‌فصول سه‌گانه(بخصوص که اتکاء او بر کلمهٔ «ساخت»است)، از عهدهٔ نوشتن چنین کتابی برآید. پس وقتی این امکانات برای او فراهم نبود، ناچار است به کتاب‌های گوناگون در موضوعات مختلف متشبث شود تا از اقوال ونظریات این و آن ، مبانی اصلی تحقیق خود را فراهم آورد. واین فی‌نفسه هیچ اشکالی نمی‌تواند داشت. چراکه هرمؤلفی ناچار از مراجعه به‌منبع‌ها و مأخذهاست. منتها مشروط براین که بتواند ازکتب و رسالات مختلف بهره‌گیری کند. وبرمبنای آن به

نظریاتی تازه برسد.

واما وقتی محققی نتواند به این نظریات دست یابد (یاتصوردستیابی آن کند)، از آنجا که صرفاً قصد تصنیف داشته است و نه تألیف و بهتر بگویم گردآوری (همچون مجید نفیسی) چه بسا به گونه‌ای در صفحات کتاب مراجعه دهد که به طور واضح و صریح معلوم نشود که این مطلب از اوست یا از دیگری. یا اصولاً از ذکر مأخذ خودداری کند. و برای آنکه خواننده متوجه آن نشود، عباراتی چند از این و آن را پیش و پس کند و با دست بردن در آن، چه بسا مفهوم را عوض کند و از آن تعریفی غلط به دست دهد. و ناگزیر تا آخر کتاب هم معلوم نشود که منظور او از «ساخت» چیست وچرا اساساً این عنوان را برای کتاب انتخاب کرده است؟. آنوقت حاصل این همه، چه می‌تواند بود؟ وخوانندهٔ کتاب پس از فراغت از مطالعهٔ آن، به چه اصلی و ضابطه‌ای دست می‌یابد؟ باید گفت به غیر از مشتی عبارات مأخوذ و مقتبس واغلب مغلوط و مغشوش، به هیچ چیز. و اما آن عبارات چیست؟:

فصل اول: در «ساخت زبانی شعر».

الف: «زبان در عین حال که عامل اصلی ارتباط آدمی است به انسان آنچنان قدرتی می‌بخشد که هر فرد جدا از دیگران نسبت به جهان پیرامون خود می‌تواند جبهه بگیرد.»

ب: «زبان واسطه نیست. در حقیقت جزئی از اندیشه است یعنی اگر اندیشه را « ارزش » بدانیم نمی‌توانیم زبان را « واسطهٔ » ارزش بدانیم.»

ج: «پیش از آنچه مردم زبان را بسازند، زبان مردم را می‌سازد.»

د: «کلمه همان شیئی است»

هـ: «کلمات فی نفسه فاقد ارزشند. بلکه ارزش آنها در پهلوی هم

نشستن آنهاست.»

فصل دوم: «درآنسوی شعر»

الف: «عشق زمینی که در شیخ صنعان به‌صورت دختر ترسا درآمده است، فقط اهمیت دارد. و درست به‌همین علت غالب آثار عرفانی هنری نیستند.»

ب: «چنین شعری (= شعر احساساتی) جزیکبار خوانده‌نمی‌شود زیرا با تثبیت کردن وجود خواننده در او عطشی باقی نمی‌گذارد که باز به‌شعر رجعت کند.»

ج: «هر مصراع شعری از شاعر ارسطویی همانقدر از ابلاغ یك موضوع برمی‌آیدکه‌خبر آن در روزنامه»

د: « هنگامی که شاعر پیوستگی خود را با میراث گذشتگان از دست بدهد،انسان بی‌تاریخی خواهد شدکه گویی او را از مجموعهٔ کلی بشری رانده‌اند»

ه: « هراثر ادبی خود به مثابهٔ برخوردی است باجهان . کشف و افزودن است »

فصل سوم: در «ساخت هنری شعر»

الف: «منظومه همیشه درکشاکش بین دوجزء ناشناس وشناسای «خطاب» و«حکایت» نوسان دارد.»

ب: «باگسترش دین توحیدی وپیچیده شدن قوانین آن انسان که بهترین محصول ذهن خویش را از دست داده بود آرام آرام فاقد ذهن شد.»

ج: وجوه تمایز عنصرداستان و عنصر شعر در طرز «دید»داستان‌نویس و شاعر نسبت به‌دنیا نهفته است».

د: «ادبیات با کشف ذهن، همزمان با فروریختن تدریجی نظام

زمینداری و عامل بازدارندهٔ زبانی تدریجاً کشف شد.»

ه: «ساختمان شعر را نباید دوگـانهٔ کرد و تکه‌ای را محتوا و تکه‌ای را شکل آن نامید.»

اینها از جمله مفهوم‌ترین عبارات پراکنده‌ای است که از اول تا آخر کتاب، بسیار دیده می‌شود. برخی از آن صاحبنظران غرب وبعضی از نزدیکان نویسندهٔ کتاب، که اغلب نیز مأخذ آنها ذکر نشده است؛ و برخـی نیز کشف شخص اوست؛ کـه این دسته نیز اغلـب آشفته و متناقض، مبهم و نارساست. وهمهٔ آنها هـم درحقیقت در حکم نتایجی است که او پس از مقدماتی چند به‌آنها رسیده است، مقدماتی که غالباً با نتایج حاصل از آن هیچ‌ارتباطی ندارد؛ یا نتوانسته است ارتباطبیابد. برای مثال می‌توان از فصل اول کتاب سخن گفت که مجیدنفیسی ابتدا از برخورد انسان با طبیعت از راه حواس چندگانه به زبانی بیش یاکم شاعرانه صحبت می کند: این کـه چگونه کم کم کلمات پیدا شدند و مراحل پیدائی آنها تا زمانی کـه به‌مفهوم کلـی خود رسیدند، چگونه بود و ... زبانی که مطلقاً زبان کتابی تحقیقی و تحلیلی نیست. بعضی در حقیقت از نوع همان زبانی است که نفیسی درکتاب دیگر خود«راز کلمات» که‌ویژهٔ کودکان نوشته، به‌کار گرفته است. و به‌تناسب بامحتوا، کتابی بسیار مبتکرانه و جـالب و یقیناً از نظر افادهٔ منظور، منظم‌تر و متشکل‌تر وحتی مؤثرتر ومفیدتر از ایـن کتاب ازآب درآورده است. بنابراین وقتی آن مقدمات (کـه تقریباً همهٔ کتاب را شامل می‌شود) به چنین زبانی باشد، در حقیقت کلیهٔ مباحث کتاب را همین‌عبارات‌تشکیل می‌دهد. تا آنجاکه به نظر می‌رسد نویسندهٔ کتاب، ابتداآن عبارات را منظور کرده وبعدبرای رسیدن به‌آنها ناچار از نوشتن آن مقدمات‌شده است. چنین است کـه وقتی مـا همین عبارات را هم می‌خوانیم، مثل

«کلمات فی‌نفسه فاقد ارزشند. بلکه ارزش آنها در پهلوی هم‌نشستن آنهاست» یا «ساختمان شعر را نباید دوگانه کرد و تکه‌ای را محتوا و تکه‌ای را شکل نامید» و بسیاری نظائر آن، می‌بینم که مؤلف هیچ‌دلیلی یا دلائلی برای اثبات آن اقامه نکرده است و این لابد از این روست که این عبارات از دیگران است و به اغلب احتمال آنها قبلا ذکر دلیل کرده‌اند. وانگهی اگر هم نکرده بوده‌اند، چگونه او می‌توانست‌با‌این زبان شاعرانه، نارسا والکن به‌فرض فهمیدن آن مفاهیم اقامهٔ دلیل کند. بخصوص که «نفیسی» حدود و ثغور بسیاری از کلمات و اصطلاحات را هم نمی‌داند. مثلا وقتی می‌گوید: «باید نخست آنچه را که در فراسوی نظام شعر است و از خارج به‌آن تحمیل شده است کنار گذاشت‌و آنگاه به اصطلاحات و خصوصیات شعر رسید»: چگونگی آفرینش شعر ـ زیبائی مضمون ـ احساس ـ عروض ـ فایده ـ سنت ـ احترام به‌اصول اخلاقی ـ روح زمان ـ تقسیم‌بندی شعر، رابطهٔ جامعه با شعر ـ گریز از واقعیت ـ تأثیر و تقلید»؛ معلوم نیست که فی‌المثل «آفرینش شعر (که می‌تواند چگونگی آفرینش شعر واقعی هم باشد) چگونه می‌تواند تحمیل از فراسوی شعر به شعر باشد، تازه آنها هم که از فراسوی شعر به شعر تحمیل شده است، تعریف و توضیح آنها اغلب گنگ‌ونارساست و گاهی هم مغلوط. چرا که مثلا تعریف «عروض» را از فلان کتاب گرفته، اما چون به‌ضرورت درعبارات آن دست برده، تعریفی غلط‌از‌آن به‌دست داده است. یا مثلا تعریف «ابهام» و «تعقید» را و... واین نه‌صرفاً مشمول اصطلاح‌ها و کلمه‌هاست، که در مورد بسیاری از احکام ونتایجی نیز که توهماً به‌آنها رسیده است، صدق می‌کند. فی‌المثل آنجا که از قضیهٔ شیخ صنعان به عنوان عشق زمینی سخن می‌گوید، ولی نتیجه می‌گیرد که: «درست به‌همین علت آثار عرفانی هنری نیستند.» که غیر

از این کـه پیداست مقدمه و نتیجه ومبتدا وخبر مناسبت ندارد ، برای خواننده فهیم برانگیزۀ این سئوال هم هست، و آن اینکه، اگرهم این مناسبت وجود مـی‌داشت ، چرا نویسنده بـی‌هیچ دلیلی و مقدمه‌ای و بی‌اینکه همۀ آثار عرفانی را خوانده باشد، بـه‌این نتیجه وحکم رسیده است. اینجاست که خواننده متوجه خواهد شد که نویسنده تـا چه پایه سطحی با قضایا روبرو شده و تا چه حد شتابزده قضاوت کرده است . خواننده‌ای که بازهم قسمت اول کتاب راکه اغلب از این وآن اقتباس شده است بیشتر می‌پسندد تا قسمت دوم وسوم را که بـه‌هرصورت در زمینۀ اساسی شعر است وانتظار داردکه «نفیسی» دست‌کم به فرضیه‌ها و نظریه‌های صحیح می‌رسید.

کتاب «شعر به‌عنوان یك ساخت» را هرذیعلاقۀ به‌شعر کـه تمام می‌کند، یقیناً از خـود خواهد پرسید: اکنون راجـع به‌شعر چـه چیز دستگیر من شد؟ و چون جوابی برای آن نمی‌یابد، کتاب را برای‌همیشه می‌بندد.

و نیز کتاب «شعر به عنوان یـك ساخت» را هرشاعری که تمام می‌کند، ضمن اینکه همان سؤال اول را از خـود خواهد کرد، احتمالاً اگرکتاب مورد مطالعه او را بازکنیم خواهیم دید کـه زیر بسیاری از عبارات و جملات راخط کشیده است. به‌علامت اینکه کتاب خالی از حرفهای جالب نیست.

واما کتاب «شعر به‌عنوان ساخت» را اگر یك خواننده برگزیده و فهیم (اعم ازشاعر یا غیرشاعر) بخواند، ضمن اینکه زیرهمان‌عبارات راخط خواهد کشید، با خود خواهدگفت کـه: این عبارات از دوحال خارج نیست. یـا صرفاکشف نویسندۀ کتاب است کـه اغلب اشتباه و برمبنای نتیجه‌گیری‌های غلط به دست آمده، یا اینکه اقتباس از دیگران

است. که این نیز از دوحال خارج نیست، یا براثر مطالعات تدریجی‌و حشرونشر با این و آن در ذهن او مانده واکنون ناخودآگاه آن را پس داده است، بی‌اینکه خـود متوجه باشد. واین یعنی صمیمیت و درعین حال فعالیت و کوشش وغم هنرخوردن و هنر را به‌جد گرفتن، یا اینکه آگاهانه، خود نیز می‌دانسته است کـه این «حرف» از آن کیست؛ ولی به‌ذکر مأخذ تن‌درنداده است. اما اگـر شق اول درست باشد، نتیجه در ذهن این نوع خواننده، این خواهد بودکه: به هرصورت مجید نفیسی از میان بسیار شاعران جوان پرتی که دراین روزگـار به سادگی به شعر روآورده‌اند و به‌سادگی هـم تصور کرده‌اند در ردیف شاعران شناخته شده ومجرب هستند، بـازهم شاعری است جستجوگر و کنجکاو و اهل مطالعه و یقیناً هم صاحب آثاری که باکار آن دیگران همسن وسال خود بسیار تفاوت دارد. واما اگر شق دوم درست باشد، باز از دوحال خارج نیست. یا اینکه نویسنده خواسته‌است بزرگ نمایی کند وتلویحاًبگوید که من خود به‌همهٔ این نکته‌ها رسیده‌ام، یا اینکه از روی نیاز این کتاب را نوشته باشد، بی‌اینکه تلویحاً قصد تظاهر داشته باشد. وامید که چنین باشد.

و... ای‌کاش که او تنها به‌شعر خود مـی‌پرداخت. و این گونه کارها را برای بعد می‌گذاشت. چرا که من اطمینان دارم چندسال‌دیگر از نوشتن این کتاب پشیمان خواهد شد. و این را من بهتر می‌دانم که «نفیسی» وقتی درصدد آفرینش هنری است، نفیسی دیگری است.حتی اگر شعرهم ننویسد و فقط به‌نوشتن کتابی نظیر « رازکلمه‌ها» بپردازد. کتابی ممتاز و در سطحی جهانی.

۳

مصاحبه ها

شعر: برخورد کلمات ...[1]

ـ چرا شعر می‌گوئید و در این گفتن چه‌را می‌جوئید.

ـ پس از خستگی‌های مداوم و پس از این که سنگینی بارهای مختلف را بردوش خود احساس کردم، هرچند روز یا هرچند هفته یکبار، ناگهان به‌مرزی می‌رسم که آنجا چهار راه گریز من است. چهار راهی که‌گاه با انتخاب و گاه بی‌هیچ انتخابی دریکی از راه‌هایش به جستجو می‌پردازم و دور یا نزدیك به فضایی و دنیائی دیگر می‌رسم و رها می‌شوم. و این یعنی مسیر تولد یك شعر، از تکان ناگهانی من در لحظهٔ سرایش و حرکت از لحظهٔ شك و انتخاب و جستجو در کوچه‌های مصرعها تارسیدن به‌فضای شعروتنفس در دنیای رهایی. دنیای کسی که وقتی می‌تواند چنان حرکتی بکند و به‌چنان فضایی برسد و به‌چنان رهایی، دیگر برای او زندگی بی‌شعر امکان پذیر نیست. من نمی‌دانم. شاید این جستجو در ذات شاعر است. شاید اینکه گفته می‌شود هرشاعری

---

۱ ـ این «مصاحبه» (اگر بشود مصاحبه‌اش گفت) درواقع پاسخ به‌سه‌سئوال‌مطروحهٔ «سیروس طاهباز» مسئول صفحات ادبی و هنری دوره‌ای از مجلهٔ «فردوسی» به سردبیری «بیژن خرسند» است که نخستین بار درشمارهٔ ۵ خرداد ۱۳۴۸ آن مجله به‌چاپ رسیده است.

به‌دنبال شعر نگفتهٔ خود می‌گردد و هیچوقت هم به آن نمی‌رسد از این روست که شعر نگفتهٔ او مرگ اوست. و ازهم این روست که شاید کوشش برای‌شکل‌دادن به‌شعر همان کوشش دریافتن چهرهٔ مرگ‌است. آخر وحشت از مرگ به‌علت بی‌شکلی و ناشناختگی اوست. وبه‌همین دلیل است که‌ما باشکل‌دادن به‌شعر (از آنجا که‌گفتیم نوعی کالبدبخشیدن به مرگ هم هست) ازوحشت خود می‌کاهیم. ودرحقیقت همان احساس رهایی پس از تمام‌شدن شعر است که نشان می‌دهد به‌راستی ازوحشت‌ما کاسته شده است.

ـ پیشرفت‌های دانش وصنعت درجهان امروز چه تأثیری در شعر شاعر امروز سرزمین ما می‌گذارد و آیا توجه به‌آن وانعکاس آن درشعر، نشان‌کمال شعر و وسعت آن می‌تواند باشد؟

ـ ابتدا بگوییم که هیچ شاعر واقعی نیست که بتواند جدا از خصوصیات زمانه‌اش به زندگی شعری خود ادامه دهد. اما وقتی‌مانتایج و پدیده‌های دانش بشری را مستقیماً در شعر خود منعکس کردیم، این نه‌دلیل تأثیرپذیری ما از آن دانش وصنعت است و نه نشان دهندهٔ این که ما درچه موقعی و موقعیتی از زمانهٔ خود قرار گرفته‌ایم. هرکس در معرض برخورد باآن پدیده‌هاست و هرکس نیز در برابرآن پدیده‌ها واکنش خاص خود را دارد. این واکنش است که میزان تأثیرپذیری هرکس را و میزان اقتدار و تسلط در ایجاد رابطهٔ فیمابین، میان خود و آن پدیده‌ها را معین می‌کند. وانگهی شعر واقعی هرگز جدا اززمانهٔ شاعر نبوده است. منتها فرق است میان شاعری که از راه «شعر»، موقعیت خود را در زمانهٔ خودنشان می‌دهد و شاعری که از راه«شعار». وقتی شاعر این آگاهی را داشت که از راه شعر می‌خواهد خود را در

مواجههٔ بااین جهان قرار دهد، آنگاه خواهد کوشید که ضمن ادراک خصوصیات زمانه‌اش بهترین وصمیمانه‌ترین راه انعکاس آن پدیده‌هارا در شعر خود پیدا کند. همچنان‌که مثلا حافظ پیدا کرد. یعنی درشعر به «ساختی» ماندنی و استوار توفیق‌یافت. درصورتی‌که اگر نیافته بود، هرگز با همین محتوای خاص نمی‌توانست تا امروز و تا فرداهای دیگر ادامه داشته‌باشد.

بنابراین ما با آگاهی به این اصل یعنی جاودانگی هنر برپایه «شکل» و «ساخت»، دربرابر آن پدیده‌ها نیروی واقعی خود را نشان می‌دهیم و بوسیلهٔ این نیرو، که نیروی «خلق» و قدرت «ساخت» هنری است در برابر آن‌پدیده‌ها می‌ایستیم و واکنش نشان می‌دهیم. واین‌یعنی علم به‌موقعیت خودکه شاعریم و کارمان که شعر است باتوجه به درک روح‌زمان واحساس اینکه‌همهٔ بارهای زمانه تنها بردوش ماست.وواکنش و انعکاس آن از راه موجزترین و تازه‌ترین راه‌ها درشعر.

- آیا شعرهنری است تنها وابسته به‌زبان وکلام، یا با زندگی دیگران پیوندی دارد واگر چنین‌است چرا شعرامروزنمی‌تواند یا نتوانسته است یا نخواسته است پیوندی وسیع با مردم ایجاد کند.

شعر همه‌جا هست. اما آن شعری که شاعر می‌نویسد، حاصل برخوردهایی است از «نشانه»های محسوس و معقول «کلمات» و مجموع آنهاکه «زبان» را تشکیل می‌دهد. گفتم: «برخوردها»، زیرا اگر برخوردی نبود، یعنی واژه‌ها با یکدیگر برخورد نمی‌کردند، شعری‌به‌وجود نمی‌آمد. روشن‌تربگوییم، «شعر» از«زبان» فراتر می‌رود. زبان قواعدی دارد و این قواعد موضوعه‌اند (یعنی دستور زبان) که

جای دقیق آن«نشانه»ها یعنی کلمات را در زبان تعیین می کنند.
بنابراین وقتی جای کلمات دریك خط (که همان سطر باشد) مشخص بود، هرگز میان آن‌ها برخوردی به‌وجود نخواهد آمد. در صورتی که در شعر، چون نیروی شعر به نیروی زبان خود را تحمیل می کند و بر آن پیروز می‌شود، کلمات چه‌بساکه درجای خودنمی‌نشینند و ناگزیر با یکدیگر برخورد پیدا می‌کنند. همین برخورد است که گویی زنگ اعلام نقض قانونی طبیعی است. یعنی برهم زنندهٔ نظام طبیعت و جهان. ودرست از همینجاست که شعر از نثر جدا می‌شود. یعنی از واقعیت فراتر می‌رود. یعنی دیگر رنگ‌ها شنیده می‌شوند و صداها دیده... و چون از واقعیت فراتر رفت محتاج سالهای متمادی است تا در اذهان معتاد مردمی که با تفکری «نثری» (منتها باکمك وزن وقافیه) و با اعتیاد به‌نظم معمول طبیعت تربیت شده‌اند، رسوخ کند. از استثناها که بگذریم، زبان شعر امروز فارسی، نسبت به زبان شعر کهن فارسی که هزار سال و بیشتر در ذهن مردم ایران زندگی کرده است، زبانی است‌دیگر. و پیداست که وقتی یك هنر، نسبت به زبان نیای‌خود زبان دیگری پیداکرد، برای نسل یا نسل‌هایی که می‌خواهند با زبان جدید آشنا شوند، فرصتی درخور لازم است.
بنابراین یکی ازعللی که هنوز نتوانسته‌اند مردم سرزمین ما آن طور که باید باشعر امروز رابطه ایجادکنند، همین است. یعنی لزوم زمانی نسبتهً مدید برای آشنایی با این زبان. ولی با این همه همین مردم نوعی ارتباط حسی با همین شعر پیدا کرده‌اند. البته خیلی‌ضعیف و دلیل آن استقبال روزافزون آنهاست. و این نشان می‌دهد که مردم اندك اندك دارند آماده می‌شوند.که سئوال صددرصد معمول و متداول «معنی‌اش چیست» را فقط از «نثر» طلب کنند. و برای مواجههٔ با شعر،

تنها سعی در ایجاد ارتباط کنند و بس. و این خیال نکنید که در مواجهٔ با شعر کهن مابی‌سابقه است. چرا که اتفاقا مردم عادی باشعرهای‌واقعی گذشته ما، مثل شعرهای «حافظ»، بیشتر رابطه‌ای حسی داشته‌اند ودارند، تارابطه‌ای نثری و زبانی. البته من از شعر واقعی سخن می‌گویم. والا با «زبان نثر» در قالب‌های گوناگون و وزنهای مختلف یعنی با استمداد از «شعار» بسیار زود می‌توان بامردم ایجاد ارتباط کرد.

شعر: زندگی جنینی...[1]

ـ خودت از یه‌جائی شروع کن. از خودت از شعرت واینکه شعرت‌رو چگونه می‌بینی و چگونه باشعر روبرو می‌شی یا اساساً دربارهٔ نظرهات حرف بزن. درمورد شعر و نقد شعر.

ـ ازکجاشروع کنم. راستش یه مسئله برای هرهنرمندی که‌خلق

1ـ بهار ۱۳۴۸ «قاسم‌هاشمی نژاد» و «محسن طاهر نوکنده» به اصفهان آمدند و با همکاران «جنگ» جداجدا گفتگوهایی کردند که بترتیب در پائیز و زمستان همان سال در «آیندگان» چاپ شد. از جمله، این مصاحبه در شمارهٔ سه‌شنبه ۲۱ بهمن‌ماه ۴۸ آن روزنامه، و با کتابت محاوره‌ای و بی سئوال. زبان و حرف از من بود و گوش و ضبط ازآنها. و اگر اکنون این سئوال‌ها و گاه عباراتی کوتاه را به‌قصد پیوند پرسش‌ها و پاسخ‌ها، افزوده برآن می‌بینید، باید بگویم ناچار از این کار بودم. چون درحین بازخوانی متوجه شدم که مصاحبه روال منطقی ندارد و در برخی جاها معلوم نیست که حرف‌های من درجواب چه‌پرسشی است، بخصوص که در زیر مصاحبه قید شده‌بود: «چکیده‌ای از حرف‌های حقوقی» یعنی که همهٔ حرف‌ها چاپ نشده. و چه بسا حاشیه رفتن‌های بیش از حد من، آن دوستان عزیز را به این کار وادارکرده است. چون آن‌روزها از جمله چیزهایی که‌نداشتم، یکی‌هم ذهن منطقی بود، کولی‌کوچه باغ‌های‌جلفا و زنده‌رود، درایام عوالم خاص وطرد ازدرس وبحث:

اثر می کندمطرحه. نمیدونم‌چه‌اصطلاحی‌براش پیداکنم. شاید بهترینش غرق شدن درکاره. وقتی ما گرفتار یه مسئله شدیم ، نمی‌تونیم عیوب و محاسنش را از بیرون نگاه کنیم و تمام جوانبش را درنظر بگیریم. باید از ارتفاعی، ازجای دیگه‌ای‌به‌آن نگاه‌کنیم. «اگوست کنت»می گه: «افسوس که ما نمی‌تونیم وقتی کنار پنجره وایستادیم، عبور خودمون‌را در خیابان ببینم». حرف جالبیه. معنی‌اش این میشه‌که: من همیشه‌نسبت به‌وجود خودم یه‌شناسایی ذهنی دارم و نسبت به‌دیگران و دنیاهای‌دیگر یه‌شناسایی عینی.

ـ منظورت اینه‌که چون خود شاعر درگیر کارشه، نمی‌تونه دقیقاً به‌کارخودش نگاه بکنه. این‌کار یه نفر دیگره مثلا منتقد؟

ـ شاید. شاید «انتقاد» می‌خواد به‌هنرمند بگه تو در اون درگیری هستی، درگیر اون روح و ذهنت در تخته‌بند تنت . این منم که تو را از پنجره «دید» می‌زنم و می‌تونم عبورت را در خیابان ببینم . یعنی از دنیای خارج به‌تو نگاه‌کنم. به‌خصوص در لحظه‌های خلق هنری، که درگیری به‌معنای واقعی، درهمین لحظه‌هاس. لحظه‌هایی که معلوم‌نیست چگونه می‌گذره و چه‌داره نوشته می‌شه ، تا بعد که اثر تمام شد آنوقت...

ـ آنوقت شاعر از «درگیری» خلاص می‌شه و مثل یه منتقد به شعرش نگاه می‌کنه.

ـ بله... وتازه بیش‌یا کم می‌فهمه چی نوشته. می‌دونید ، یه اثر هنری وقتی به‌وجودآمد، درحقیقت ازوجود هنرمند کنده شده ویه‌شیئی خارجی شده (واین که می گویم هر هنرمندی بعد ازخلق اثر خودشه که تازه می‌فهمه چه اثری و با چه کیفیتی خلق کرده، این اعتقادمنه. به‌نظر من هراثرهنری که هنرمند وبه‌خصوص شاعر، از پیش به کیفیت آن‌اعم

از شکل و محتوا واقف باشه، قابل شکه. حتـی یـك تصویرهم . مثلا وقتی «نادرپور» به «خورشید» نگاه مـی کنه، به خودش می گه حالا من خورشید رو به «کندو» و شعاعها را به «زنبور» تشبیه مـی کنم. آنوقت اینطوری می گه:

کندوی آفتاب به پهلو فتاده بود
زنبورهای نور زگردش گریخته

می‌دونید دراینجا«خورشید»از شاعر جداس.بین شاعروخورشید آمیختگی نیس،فاصله‌س. در صورتی که شاعر دیگه‌ای‌هم هس که همین موقعیت‌را داشته. «کوازیمودو»ی ایتالیائی، یك شعر سه مصراعی‌داره. می گه:

ما همگان تنها بر گردهٔ زمین
به نوری از خورشید وابسته‌ایم
و ناگهان غروب می‌شود

می‌بینید هردوشاعر درلحظه خلق شعر درصدد ارتباط باخورشید بوده‌اند منتها بایك فرق اساسی ، وآن اینکه «نادرپور» فقط می‌خواسته خورشید را بـه چیزی تشبیه بکنه، که تابحال تشبیه نشده. وهم این‌قصد موجب شده کـه هیچ ارتباطـی بین او وخورشید ایجـاد نشه. درست برعکس «کوازیمودو» ، که این ارتباط را به طورکامـل ایجاد کرده. چون او شاعری است که خـودش را در مرکز جهان احساس می کنه. انگار که همه چیزهای این دنیا و همه کائنات برروی دایره‌ای هستن که اومرکز اون‌دایره‌س. اصلا شاعربودن یعنی‌همین.قرار گرفتن‌درمرکز و قلب حادثه. و شاعر یعنی کسی کـه شعور داره به چیزهایی که دیگران ندارن. این شاعر هس که چون احساس مـی کنه زوال بشریت نزدیکه، به زبان تصویر و شعر ، بـا استفاده از یك حقیقت کـه همان وابستگی

حیات موجودات زنده به‌نور خورشید باشه ، این حقیقت تلخ را بیان می کنه. یعنی زوال بشریت‌را. انگار که هریك از افراد بشر یك شعاع‌از شعاع‌های خورشید به‌گردنشان بسته شده و بارسیدن غروب، ناگهان‌همهٔ این تارها پاره می‌شه وبشر درظلمت ابدیش سقوط می کنه. ببینید!شاعر فلسفه‌بافی‌هم نکرده، بااستمداد از یك تصویر، همهٔ وابستگان‌به‌خورشید را درمرز غروب قرار داده وبرای اولین‌بار به زبان شعر با بیان‌حقیقتی تلخ، خوانندهٔ آگاه را به‌لرزه درآورده. ولی در شعر «نادرپور»ماشاعر را در تصویر نمی‌بینم. تصویر جدا، شاعرهم جداست و چیزی که‌اصلا نیست ترکیب ذهنیات شاعر باچشم‌انداز اوست.

- پیش ازاین اشاره‌کردی به‌خلق شعر و اینکه هردوشاعر در ارتباط با خورشید در لحظات خلق مشابه بوده‌اند. مـی‌خواهم بدانم اساساً ازنظرتو آفرینش هنری چیه و لحظات آفرینش رو چگونه می‌گذرانی و چطور احساس می‌کنی که باید دراین لحظه شعر بنویسی؟

با یك ضربهٔ ناگاه. هرضربه‌ای که باشه. از شادی یا اندوه. لذت آور یا دردناك مـی‌دونین! لحظهٔ خلق شعر، مثل لحظه‌ایه که سنگی تو آب می‌افته. من شاعر ضربه را تحمل می کنم. نه‌سنگ فی نفسه‌باارزشه ونه‌آب. نتیجه مهمه. هرچه ضربه قوی‌تر باشه امواج دایره‌سان دورتر می‌ره. قدرت تحمل من وقوت ضربـه ، مقدار جـوهر شعر و همچنین کوتاهی و بلندی شعر را مشخص مـی کنه. وحاصل ایـن ترکیب یك مولود تازه‌س به‌اسم «شعر» که یك تکه از وجود من شاعره ... شاعری که‌واقف به «موقعیت»خودشه. واساساً یکی ازخصوصیات شاعرامروز، آگاهی به‌این موقعیته.

- اصطلاح سارتر منظورته؟ «موقعیتی» که در ادبیات چیست مطرح می کنه؟!

ــ بله! راستش تا پیش از خواندن این کتاب، با اینکه زیاد خوانده بودم به‌طور جدی به‌مسائل تئوریك شعر فکر نکرده بودم. درواقع کنده شدن از «قرارداد»هـای شعر کهن و درگیری باشکل‌ها و بیان‌های تازهٔ شعر امروز فرصت تفکر و پرداختن به‌مسائل تئوریك را به من نمی‌داد. دوست داشتم مستقیماً تجربه کنم و از راه جستجو درامکانات گوناگون شعری به چیزهایی بـرسم؛ نه از راه مطالعه و خواندن نظریه‌هـای این و آن.

ـ این جستجوها از کی شروع شد.

من تا سال ۳۸ـ۳۹ سخت گرفتار شعر کلاسیك بودم. بخصوص در قـالبهای پرطمطراق و پرطنطنه‌ای مثل قصیده. درگیری من آنچنان بودکه هرچه دیگران می‌خواستن به‌من حالی کنن که امروز روزگارغزل و قصیده نیست اصلا نمی‌تونستم بفهمم. یعنی این درگیری نمی‌گذاشت که من از فاصله و به‌اصطلاح ازپنجره به‌آن نگاه کنم. یه‌بار ملك‌الشعراء از «نیما» که تازه داشته شعرهاش را چاپ می‌کرده می‌پرسه: «آیاهنری هم دراین شعرها به‌کار رفته؟!» حالا که من از آن شعرهای قراردادی‌جدا شده‌ام حرف «بهار» را خوب می‌فهمم. آنوقتها نمی‌فهمیدم. نمی‌فهمیدم که او فقط و فقط «هنر» را به معنی «فوت وفن» می‌گرفته وقدرت شاعر و هنرمند را نه درتخیل قوی‌او، نه‌درآگاهی او به‌موقعیت، نه‌آن عصارهٔ غم‌هایی که در وجودش انباشته شده، بلکه تنها در بـه‌کارگرفتن فنون، که همان استفاده از سخنان فخیم و استوار باشه، مـی‌دونسته. چون او خود باهمین معیارها بزرگ شده. و به اصطلاح درگیر وگرفتار مضایق فنون قراردادی‌سخنوری بوده ـ چنانچه من هم تا آن سالها بودم وحالا که‌خودرا از آن دنیاها کنده‌ام و دارم از بیرون‌به‌آن نگاه می‌کنم، می‌بینم و می‌فهمم«بهار» چه معیارهایی‌داشته. بی‌دلیل نیست که «دکترحمیدی»ها

به شعر امروز فحش میدن. به اعتبار همین نوع ملاك‌هاست، تقصیرهم ندارن ـ محاجه‌و مباحثه‌با‌اونا کار غلطیه. می‌دونی اونا صدهاسال‌و بیشتره که با یك لباس ویك کفش در هرموقعیتی و هرفصلی راه رفته‌اند، اگر این لباس و کفش را بکنن خیلی گرفتاری پیدا می کنن. ولی من‌ازهمین حالا دوست دارم به‌اینها معتاد نشم،پوستم هوارا احساس بکنه، پابرهنه راه برم. روی چمن، روی خاك. من این لباس واین کفش‌ها رادرآوردم ووقتی درآوردم تازه فهمیدم چقدر راحتـی منو سلب کرده بوده‌ان. بله تا آدم گرفتار قالب‌هـای کهن هس نمی‌تونه با فضاهای گونه‌گون شعر امروز اخت بشه و انس پیدا بکنه. من اونوقتها که گرفتار مضایق شعر کهن بودم، شعر «نیما» برام خنده‌آور بود و در «نیما» همون چیزهایی را می‌دیدم که سنت پرستان حالا می‌بینن. اونوقتها شعر امروز دنیایـی بود شهری بود بادروازه‌های آهنین که خیلی سخت بود واردش بشی. یعنی اون قالب‌ها و آن عادت‌های سنتی چنان برمن سنگینی می کردکه مانع از ورود من به این شهر می‌شد و اصلا نمی‌گذاش بفهمم چگونه این در باز می‌شه.

ـ تا بالاخره وارد شهر شدی

ـ بله و اونوقت تازه فهمیدم حالا‌می‌تونم واقع‌بینانه و بی‌تعصب به‌بیرون اون شهر فکر بکنم ومثلا مطمئن بشم کـه بعد ازقرن هشتم از زمان حافظ به‌بعدجز یه‌دورهٔ خاص که جای بحث اون اینجا نیس ـ هیچ کاری نشده وهمه‌راه های طی‌شده، بیهوده وناهموار بوده.

ـ ولی تو‌داری غلو می‌کنی. آنقدرهاهم که می‌گویی راه یافتن به فضاهای شعر امروز مشکل نیست. خب‌آدم به‌راحتی می‌تونه اون قالب‌هـارو نادیده بگیره و شروع کنه به‌شعر نوشتن، یعنی شعر امروز نوشتن.

ــ نه ... نه ... برای شماها که احتمالا با اون قـالب‌ها درگیری نداشته‌اید و ازاول شروع کرده‌اید به‌نوشتن شعرنو، البته این حرف‌ها غلوهم هس ولی برای من که ازکودکی با اون قالب‌ها و دراون‌قالب‌ها بزرگ شده‌ام کنده‌شدن از اونها و وارد دنیای دیگه‌ای شدن ، مشکل‌تر ازاینهاس که فکر می کنین‌اصلا این عادتها نمی گذاش من شعر «نیما» را بفهمم ــ تعبیر دروازهٔ آهنین یه‌مقدارهم به‌این اعتباره.

ــ می گی از کودکی با اون قالب‌ها بزرگ شدی خب همهٔ ما هم دیـوان حافظ یا مثلا مثنوی مولوی‌رو تو خونه هامون داشتیم دیگه. مگه اینکه همهٔ خونوادهٔ تو شاعر بوده باشند.!

ــ نه ... این طور نیست.

همه قبیلهٔ من عالمان دین بودند
مرا معلم عشق‌تو شاعری آموخت

ولی نه... فقط‌هم اهل دین نبودند؛ اهل‌شعرهم بودند . «رباب» که «مرثیهٔ رباب» برای اوست وخودشما بر آن تفسیر نوشته‌اید، بی‌اینکه چیزی‌خوانده‌باشد، وزن را به‌خوبی می‌شناخت. «فسارفستننانا»یی‌هم که درشعربه‌زبان اوجاری‌می‌شود وزن دارد.(مفاعلن فعلاتن ــ فسارفستننانا) یا عموی من، اگر روحانی بود شاعر هم بود. به‌عربی هـم شعر دارد. این است که وقتی می گویم ازکودکی با شعر سروکارداشتم . یعنی از کودکی شعرها و وزن‌هـای گونه‌گون توگوشم بـود. نوحه خوانی و روضه‌خوانی مدام که‌همش وزن و آهنگه.مسئله فقط دیوان‌حافظ یامثنوی مولانا نبود. غالب دیوانهای شعر را داشتیم از شاهنامـه فردوسی گرفته تا کتاب‌های «عمان» و «جوهری» و از خمسهٔ نظامـی و کلیات سعدی گرفته تا دیوان «قاآنی». البته با چاپ‌های سنگی و قطع‌های رحلی آن روزگار. و عجیب اینکه «عمو»م‌از میان همهٔ دیوان‌های‌شعر ــ جز غزل

سعدی که همیشه خواندنش را سفارش می‌کرد، اصرار داشت که‌مرتب دیوان‌قاآنی‌را بخوانم. یادم هس بارها وبارهاوقتی شعر اورامی‌خواندم و مثلا به امثال این بیت می‌رسیدم:

دوهاروت و دوماروت و دو گلبرگ و دو مرجانش
پراز تاب و پراز خواب و پـراز آب و پراز شکر

به خودم می‌گفتم مگـه ممکنه کسی اینقدر به‌کلمه و کلام مسلط باشه؟. البته بعدها فهمیدم که این تسلط اکتسابیه و آنقدرهاهم مهم نیست و درحقیقت تسلط واقعی را به زبان،سعدی داره نه‌قاآنی. ولی آن سال‌ها متوجه این قضیه نبودم. این است که وقتی از «عمو»م می‌پرسیدم«قاآنی بزرگتره یا سعدی» انتظار داشتم بگه «قاآنی» ولی مـی‌گفت «سعدی». آنهم با لحنی که یعنی این کجا و آن کجا. او نوقت وقتی غزلیات‌سعدی را می‌خواندم ومثلا به امثال این بیت می‌رسیدم:

گویند مگو سعدی چندین سخن از عشقش
می‌گویم و بعد از من گویند به دوران هـا

با خودمی‌گفتم‌چرا؟ «عمو»م این بیت ساده را بر آن بیت‌پرآب وتاب ترجیح‌مـی‌ده . شناخت ایـن تفاوت، آغاز شك من بود. وبه‌این ترتیب بود که کم کم به‌این فکر افتادم که لابد شعر چیز دیگه‌ایه غیر از تسلط آنچنانـی بـه کلمات . تسلطی که حالا اسمش را « سخنوری » گذاشته‌ام. درهرحال بعدازاین شکها وفکرها وتجربه‌ها بود که سرانجام از آن دروازهٔ آهنین گذشتم وبه‌دنیای شعر امروز کشیده شدم. درهمین ایام یك شب در یکـی از انجمن‌های ادبـی اصفهان شرکت کـردم با قصیده‌ای سراسردشنام. واین نخستین برخورد جدی من باسنت‌پرستان بود. برخوردها شروع شد و نسبت بهمـن جبهه گرفتند. آنوقت‌ها تنها بودم. قصیده را خواندم و از انجمن زدم بیرون. واز آن به‌بعد بـود که

دیگر غرق درکار خودم شدم. واین زمانی بود که بعد از چند سال‌دوری، سال‌های دانشسرایعالی‌را گذرانده بودم وبرگشته‌بودم به‌اصفهان.«عمو»م را مرگ همان سال‌ها برد و من همنشین و همصحبت کسی‌شدم که‌سال‌ها بعد «مرثیهٔرباب» را درمرگ او نوشتم. مرثیه‌ای در تنهائی‌های توفانی «فصل‌های زمستانی» و شعرهایی که هریکی ثبت حالتی از احوال این‌ایام بود. ایام عریانی وبرهنگـی و از کتاب و قرارداد ومنطق جـدا شدن و برروی چمن‌وخاك راه‌رفتن. زاینده رود، جلفا، نقش‌جهان وستارهٔ پنج‌پر زیبائی،هنر،زمان،عشق ومرگ، همهٔ اون چیزهایی که جابه‌جا درشعرهای من برق می‌زنند و حرکت‌های ذهن مرا هدایت می کنند ــ ستارهٔ قطبی، و آنوقت تصویر پشت تصویر تا سرانجام اون فضایی که می‌خوام‌ایجاد بشه، ثبت بشه وبشه یك شعر.

ــ این اصطلاح فضارا خیلی به‌کار می بری

ــ خب هراثر هنری اصلا یـك فضاست . یك دنیای کوچیکه ـ در شعرهی نباید حرف‌زد. باید ایجاد فضا کرد. یعنی به‌شعر قالب داد و روی‌کاغذ ترسیمش کرد.روح‌همیشه‌دنبال‌تن می گرده تاخودشو بشناسو نه بادبوسیلهٔ من وشما یا درخت وگیاه ابراز وجود می کنه . « مك‌لیش » می گه:«شعر بایددری‌برای ورود به‌تمام‌تاریخ غم‌باشه»حرف جالبی‌یه‌بنظر من‌شاعرباهرشعرش‌ازاین«در»تو میره وباچراغ تخیل گوشه‌ای‌یا نمایی‌از تاریخ را درچشم و ذهن خواننده منعکس می کنه. این عصارهٔ تاریخی باجوهرشعر می آمیزه، ومن‌شاعر میام از اون یك فضا می‌سازم. یك‌دنیا، دنیایی که نیروی حیاتـی‌این عصاره وایـن جوهر را درخودش داره و باعث مـی‌شه مثلا درخت حرکت بکنه یا یك انسان به‌شکل یه درخت دربیاد. برهم‌زدن و بازساختن دنیا. طرح نو درافکندن. دنیائی که نظام فراواقع و شاعرانهٔ خاص خودش را داره. اشتباه سنت پرستان درهمین

جاست. میگن چطور ممکنه «غار کبود» بدوه و «جیغ بنفش» بکشه. غافل ازاین که اصلا شعر از جائی شروع مـی‌شه که نثر متوقف می‌شه. شعر می‌خواد غیر ممکن را ممکـن بکنه «غار» را مثل یـك انسان به‌دویدن وابداره و به‌جیغ یا فریاد نسبت رنگ بده و بطور کلی باانتساب صفات انسانی به‌اشیاءگونه‌گون به‌آنها شخصیت ببخشه. شاعر باید مدام‌حیات بخشی بکنه و همه‌چیز را ازسکون ومرگ نجات بده

ـ می‌دونی یکی از تم‌های اصلی شعر تو همین «مرگه»؟!

ـ بله دیگه. مرگ هم یه چیزیه مثل باد. مثل روح. یه‌مفهومه. برهنه‌س و راستش من ازش می‌ترسم. چون نمی‌شناسمش. خب اگه‌من بیام به‌مرگ شکل ببخشم، از ترسم می‌کاهم. شاید تلاش شاعراینه کـه می‌خواد قالب بده به‌مرگ، چـون بیش از هرکس شور زندگی داره. می‌دونید اون‌کسی که‌عمیقاً زندگی‌را دوست داره، متوجه‌مرگ هم‌بیشتر هس. و دوست داره همه این‌طور باشن. اصلا شاعر یعنی آگاه و چون آگاهه، از«غفلت» بدش می‌آد. این است که واسطه‌ای است برای آگاه شدن و آگاهی‌بخشیدن در مورد اون چیزهایـی کـه دیگران نمی‌تونن ببینن و حس کنن و بهش بیندیشن. چیزهایی که مبهمه.

از من می‌پرسن: چرا شعرت مبهمه؟ خب مـن همین ناشناخته‌ها را تجسد بخشیده‌ام وهرناشناخته‌ای فـی‌نفسه مبهمه. شاعر سعی‌مـی‌کنه بوسیلهٔ بیان‌های نو و موجز این دنیای مبهم را تصویر وترسیم بکنه تـا روشن بشه وهمه ببینندش. پس ایـن ابهام درذات این فضا و این‌چشم‌انداز هس. شاعـر واقعی به‌چیزهـای ساده و سطحی توجه نداره. اون می‌خواد دراعماق نفوذ بکنه. وچون نفوذکرد یه‌چیزی کشف بکنه، پس وقتی خودشاعردنبال چنین کشفی هس، نباید خواننده توقع داشته‌باشه که برای او همه چیز در شعر ، روشن باشه. و او بایك نگـاه همه چیز

را احساس بکنه و بفهمه. من شاعر درهر لحظه ازتاریخ عصارهٔ تاریخ را در خودم تحلیل برده‌ام. من‌حساسیت‌های تاریخی هستم. من‌همهٔ دیگران هستم، اما دیگری نمی‌تونه من باشه. واین آغـاز فاجعهٔ بیگانگی شاعر بادیگری‌س... مفهوم تنهایی شاعـروهنرمند درایـن دنیاهـم همینه: همهٔ دیگران بودن و هیچیك از دیگران نبودن . بازهم تکرار مـی کنم خب وقتی شاعر اینهمه را این جهان واین تاریخ را بخواد در یك شعرترسیم بکنه‌خود به‌خود اون‌شعر، شعرساده و آسانی از آب‌درنمیاد.چون یه‌دنیای بزرگ به اندازهٔ یك صفحهٔ کاغذ کوچك شده . خب این دقت می‌خواد کنجکاوی و موشکافی می‌خواد. گاهی هم ذره‌بین می‌خواد تا دیده بشه. می‌دونید اساساً شاعرانی که شعرشون را همه می‌فهمند، یا نثرمی‌نویسن- نثر منظوم، یا لابد از بدیهیات حرف‌می‌زنند. چیزی‌هم که اصلاسرشون نمی‌شه ایجازه. ایجازی که جزو ذات شعره و درابهـام شعر بسیار نقش داره. شعر بلندی مثل «سرزمین هرز » «الیوت» یا «مراغ آمین» نیما شعر موجزیه و شعر کوتاهی مثل خیلی از شعرهای شاعران امروز ما، شعریه که‌موجزنیست. ایجاز به‌نحوهٔ بیان مربوط می‌شه ونحوهٔ بیان‌هم‌مربوط می‌شه به فرم. درشعر «مرثیهٔ رباب» ایـن ایجاز واین نحوهٔ بیان و این فرم را بنظر مـن میشه عیناًدید. در این شعر مـن از فعل حتـی‌المقدور استفاده نکـرده‌ام . چـون این هـم یك راه دورشدن از منطق نثریـه . سطری مثل

شب همیشهٔ نیهای استخوانی تو برلب همیشه مرگ

یك نمونه ایجازی است کـه منظورمنه و مربوط بـه نحوهٔ بیان می‌شه. شما فقط به‌حذف فعل و واژه «همیشه» که درحقیقت وظیفهٔ«فعل» را به‌عهده گرفته دقت کنیداونوقت متوجه‌این ایجاز خواهیدشدواحتمال خواهید دادکه بیان این مفهوم با منطق نثری درکمتر از چندسطر امکان

نداره. بنابراین این ایجاز با منطق‌دستور زبان‌واسلوب جمله‌بندی معمول مغایرت داره.

شعر«حرفی» باشعر «ساختمانی» فرق‌می کنه. و این شعرساختمانیه کـه چـون‌مایه‌اش اصـولا برهنه، ناشناخته ، ناپیدا ونامرئیه، هیچگونه آگاهی قبلی نسبت به‌آن نیست.قالب می‌خواد تا شناخته‌بشه. یعنی ایجاد فضا از بهترین راه‌ها. که همان بیانهای موجز باشه و درتر کیب نهایی و شکل آخرین، بشه تصور و تجسمش کرد.

ـ همان اصطلاح «فضا»یی که قبلا توضیح دادی

ـ بله ... ولی می‌خواستم به یك نکتهٔ دیگه هـم اشاره‌کنم وآن اینکه در حقیقت بـا توجه به این اصـل «فضا»ست و اعتقاد بـه شعر «ساختمانی» که برای من «سطح» هیچ نوع زیبائی نداره . اصلا انگار وجود نداره. اما «حجم» چرا. مثلا اگـر تمـام خطوط ونقوش «مسجد شاه» را برسطح یك دیوار بزرگ پیاده می کردند ، فکر می کنم اصلا زیبا نبود. درست‌همان حالت شعر «حرفی» را داشت. مسجد شاه بااین شکل نهایی که در مجموع داره جالبه وانگارکه یك شعره. شعریه که‌من دوستش دارم.

ـ فکر نمی‌کنی شعر خود تو چنین‌شعریه؟

ـ تصور می کنم. به‌هرحال شعر من ترسیم این حالتها این‌نگاه‌ها این باورها این تجربه‌ها بوده، من نمی‌دونم چطور شده اینارو نوشتم. اینومی‌دونستین؟. من اصلا روی میز تحریر شعر نمی‌نویسم. نمی‌تونم. وقت شعر نوشتن من آخرهای شبه. وقتی می‌خوام برم در عالم خواب حتی‌شعرهایی که صرفاً یك حرکته وتصور می‌شه در حین حرکت‌نوشته شده. مثل «مقصد شرابخانهٔ شرقی بود» اینها را هم همان آخرهای شب

نوشته‌ام. یعنی دوباره حرکت روزانه‌ام را مرور کرده‌ام و ثبتش کرده‌ام.

ـ ممکنه در مورد این «حرکت» بیشتر توضیح بدی!

ـ ببینید مثلا اگر می‌گم

و ناگه آن پرندهٔ خونین
از قلب غرفه‌های چراغانی
برشانهٔ نسیمی‌ی من افتاد

این را در همین حرکت به سوی «شرابخانهٔ شرقی» احساس کرده‌ام. ولی همون‌وقت ننوشته‌امش. انگار نیمه‌های‌شب، کنار پنجره‌ام ایستاده‌ام وعبور خودم را تماشا وتصویر کرده‌ام. این «حرکت» در همهٔ «فصلهای زمستانی» دیده می‌شه، به‌طور خیلی ساده می‌تونین، بی‌هیچ انتخابی درفصل آخر این کتاب ببینین. ایناکه می‌خونم هرسطرش از یك شعر جداگانه‌س:

از آنسوی مکاشفهٔ بیشه سبز شد

بار دگر به حافظهٔ روز بازگشت

در سایهٔ محاصرهٔ نرده‌های بام فرو می‌رفت

از شب که در همیشهٔ خود بود می‌گذشت

در مثنوی به‌خط موازی وزیدورفت

مرگ پرنده بودکه برشانهٔ نسیم گذر داشت

آن کوچه را به یاد عبور تو خوانده‌اند

خب. شعر من ثبت همین حرکتهاس. موضوع خاصی نداره. اصلا موضوع نداره. برخلاف خیلی از شعرها نمی‌شه دریك سطر گفت شاعر چی گفته. اصلاخلاصه‌ش نمی‌شه کرد. شما مسجد شاه را چه‌جوری خلاصه‌می کنین. درمناره‌هاش؟درگنبدش؟ یادرصحنش؟ تشکلی که همیشه من از آن حرف زده‌ام همینه. درشعری که تشکل و ساختمان داره، بندها که هیچ، اگر یك سطر یاحتی یك کلمهٔ آن راهم برداریم به شعر لطمه می‌خوره. نمونهٔ متعالیش شعر «حافظ»س. من به‌همین دلیله که روی کلمات حساسم. یا بهتر بگویم وسواسی‌ام. شاید هم بی‌جرأت. به هرحال به‌راحتی نمی‌تونم هر کلمه‌ای را استخدام کنم. هرچند تك تك کلمات برای من هیچگاه چندان مهم نبوده‌اند. مهم همنشینی آنها بوده و روابط آنها با همدیگر . چون برای من هر کلمه، بخصوص در ارتباط بادو کلمهٔ دوطرف خود، معنی نو و حتی شکل نو و «بار»های تازه پیدا می کنه وچهرهٔ دیگر خودشو نشون می‌ده.

همهٔ این کارها با انتخاب وآگاهی قبلی انجام می‌شه؟!

باید بگم این مربوط به‌تربیت ذهنی هرشاعره. ذهن هر شاعر به شکلی خاص متأثر می‌شه، کلمات به‌شیوه‌ای‌خاص در ذهن شاعرترکیب وتصویر می‌شن وبعدروی کاغذوضع تازهٔ‌خودشون رانشان میدن. بنابراین این که می گی همهٔ اینهابا«آگاهی قبلی»یه. باید بگم‌هم‌بله وهم نه. توضیح بدم. من مثلا کنار زاینده‌رود قدم می‌زنم. رودخانه با تمام شکوهش، اشیاء وچیزهای اطرافش و حرکتش، موجش، پلهاش، در ذهن من‌اثر می‌گذاره ـ بارها وبارها اثر می گذاره تا یکبار یه‌ضربه، یك انگیزه یك حادثه منو تکان‌بده. و وادار به‌نوشتن بکنه خب دراینجا آنچه می‌نویسم قبلا در ذهن من ، شکل خودش راگرفته، یعنی آن استخوانبندی‌شعر ـ

درطول روزها وچه‌بسا ماهها و سال‌ها، شکل پیدا کرده و آماده شده که به‌صورت یك تکهٔ‌متشکل برروی کاغذ بیاد. تا اینجا من نمی‌دونم اون چیه. چه فضائیه باچه‌شکلی وچه‌معنی داره. تاوقتی که‌روی کاغذ ترسیم شد. او نوفت شکل نهایی خودشعررا نشون می‌ده‌ومن یواش یواش می‌شناسمش‌وتدریجاً با زبونش آشنا می‌شم ومی‌فهمم‌چه‌میگه. یعنی محتواش‌هم برام‌مشخص می‌شه. بنابراین به‌این اعتبار که تا یك شعر روی کاغـذ شکل نهائیش را نشون نده، شاعر نمی‌دونه چه‌خلق کرده، «آگاهی قبلی» معنی‌نداره. ولی اگر به اعتبار تشکل تدریجی یك شعر در ذهن شاعـر، این «آگاهی» را معنی کنیم، بله. چرا. پس هرشاعری، یا دست کم‌من باتوجه به‌تجربیات خودم‌اینطور تصور می کنم که یك شعر یك زندگی جنینی داره وبعدیك زندگی ابدی روی کاغذ ، پس از اینکه متولد می‌شه. در حقیقت شکل اصلی‌اش را در ذهن گرفته. به‌بیان دیگر این شعر من که تصویر گوشه‌ای ازفضای زاینده‌رود را درش می‌بینین، مدتها در ذهن من بوده تاسرانجام یك شب، شب سرایش‌شعر متولد شده. به‌همین لحاظ هم هس که‌فضاهای شعر هرشاعری خصوصیه. هرجا فضایی از رودخـانه در ذهن من دیده بشه، همون زایـنده‌روده . مقداری از اصـل « محلی بـودن » هـم در اینجا روشن می‌شه . « محلی بودن » این نیست که آدم مثل یك نفر خارجی، یه‌توریست باشهر روبروبشه وحتی مثل یك شاعر توریست، که احیاناً شعرهایی هم درتوصیف جاهای مختلف شهر بگه. نه...وابستگی به‌محیط برای یك شاعرمحلی جور دیگه‌ایه. من همیشه با«زایندرود» و «نقش‌جهان» و به‌طور کلی بااصفهان درتأثیر و تأثرذهنی بوده‌ام. فضایی که درشعرمن هس باریزه‌کاریهای تصویری‌زبیانی‌وهمین مفهوم«حرکت» وحتی نوع شکل‌پذیری، چه بسا متأثر ازتأثیریه‌که اصفهان برمن شاعر اصفهانی گذاشته. از رودخونه‌اش ازمسجدش، ازمیدونش‌وازکاشیهاش.

یعنی انگار وقتی من دارم حرکت می کنم و خودم حرکت خودم را از پنجره می بینم، احساس می کنم، تصویرم درهمهٔ جاهایی که گفتم منعکسه. پس ازبه‌لحاظ هم می‌شه گفت کوشش برای یافتن فرم درحقیقت کوشش برای شناختن خودآدمه. حتی درشعر «مرثیهٔ رباب» کـه علی‌الظاهر در مرثیهٔ دیگری‌س. شما حالت فضایی این شعر را می‌تونین به صورت یه دایره مجسم کنین. دوتا نشانهٔ اساسی هستند دراین‌شعر که‌حالت نوسانی دارند.وگویی دائماًدرحال حرکت‌اند.یکی طرف راست‌یعنی«خورشید» ویکی طرف چپ یعنی «دریا». حرکتی ترازوئی، که همه چیزرا باخود بالاوپائین می برند. حرکت بـه طرف خورشید به‌نشانه عروج (صعود «ذره») وحرکت به‌طرف «دریا»به‌نشانهٔ هبوط (سقوط «قطره»). ومرگی درقالبی متجسد، که دراین دوخط درحـال پوسیدنه وبه‌صورت روحـی مجرد درتلاش هس که دوباره قالبش را پیدا بکنه. تمام ساختمان شعردر حقیقت برمبنا ومحوراین‌دوتاست: خورشید و دریا. این «شکل»رو بـه انحاء مختلف درشعرهای دیگـهٔ من‌هم می‌تونین پیداکنین.اصلا درهمه شعرهای من فرم همان محتواست. واز نظرمن شعری که بشود فرمش را ازمحتواش جداکرد نمی‌تونه شعر واقعی باشه

از «مرثیهٔ رباب» داشتی می گفتی ومی‌خواستی نتیجه‌ای بگیری

ـ بله بله. قبلاگفتم کوشش در یافتن فرم درحقیقت کوشش برای شناختن خود آدمه. ومی‌خواستم با استناد به «مرثیهٔ رباب» این نتیجه‌را بگیرم وبگم که حتی دراین شعرهم که در مرگ کس دیگه‌ایه، من اگـه پوسیدن اون انسان را در زیرخاك دنبال می کنم، برای اینه کـه می‌خوام پوسیدن خودم را پس ازمرگ تجربه بکنم.

درهرحال این آمیختگی‌ویگانگی واین‌استحاله را درهمهٔ‌شعرهای من به اشکال مختلف مـی‌تونین ببینین. دراون شعر «سایهٔ سراب» اگـر

عظمت «مولوی» باعث می‌شه که شانه‌هاش تمام افق را در بـر بگیره در حقیقت‌در برنمی گیره، بلکه افق به‌هیئت شانه‌های او درمی آد. یـا اصلا افق شانه‌های اومی‌شه. وخودش هم مثل خورشید ازپشت شانه‌های‌خود طلوع می کنه اونجاکه می گم:

گاهی که روز
از پشت شانه‌های تو آمد
تو آمدی
وعشق نام یافت

واین عشقیه که در همهٔ شعرهای من هس. همون اشتیاق همه چیز شدن. شور وشوق وجنبش وجوشش برای رهایی. بله... وقتی در یکی ازشعرهام می گم :

آه ای خدای خستهٔ تنها
گاهی که بردگان همیشه
از شهرمی گریزند.

درواقع نمی‌دونم کجا می گریزند ولی می‌دونم این گریزی است برای رهایی ولازمهٔ رسیدن به‌این رهایی شور وشوقه واین تلاش،همون عشقه. عشقی که سرچشمه‌اش خود من هستم وهمهٔ این تصویرهای گونه‌گون خود منو ترسیم می کنن. پس همهٔ شعرهای من درواقع‌می‌خواهن منو نشون بدن و بشناسونن. هم منو به‌عنوان یك شاعروهم منو به‌عنوان نمونهٔ متعالی یك انسان، یك انسانیت رهایی یافته. انسانیت آزاد. همون که مولوی وحافظ و فردوسی‌هم هـریك با ذهنیت خاص وزبان ویـژهٔ خودشون دنبالش بودن وترسیمش کردند. ودرحقیقت جزچهرهٔخودشان نبود. شاعرانی که درمرکز دایره ن وهمهٔ دنیاروی شانهٔ آنهاست.گویی آفتاب فقط اونها را می‌سوزونه ویخ فقط اونها را آب می کنه. به همین

لحاظس که اینها هیچوقت نمی‌تونسن شعر نگن. ولی مثلا «عبدالواسع جبلی» و «ابوالفرج رونی» می‌تونسن.

بنابراین یکی از خصوصیات اساسی شعر واقعی ـ اعم از شعر کهن یا شعر جدید ـ همینه. یعنی شعر یك شاعر واقعی از خودش جدانیس. باهاش فاصله نداره. در شعر معاصر ما، به نظر من یکبار دیگه این فاصله برداشته شده. هر شاعر واقعی در شعرش پیداس. ما از شعر نیما و شاملو و امید و فروغ و آزاد می‌تونیم بیش یا کم اونها را بشناسیم. حتی «رؤیا» را دست‌کم به‌اعتبار زبان شعرش. بگذارید همینجا به یك نکته اشاره بکنم که موجب می‌شه روحیات این چند شاعر و شیوهٔ کارشون بیشتر شناخته بشه، فرض کنید یه‌هنرمندی صبح زود از کنار میدانی عبور بکنه که دراونجا دارن یك نفررا به‌دار می‌زنن. به‌اعتقاد من اگه هنرمند واقعی و تمام عیار باشه مطلقاً وانمیسه به‌دار نگاه بکنه و همون وقت حرفی بزنه، شکلی بکشه نوتی بنویسه، طرحی در ذهنش ترسیم بکنه ویا احیاناً فریادی بکشه، بلکه همچنان آرام از کنار میدون رد می‌شه. درحالی که لحظه به لحظه‌خودش را سنگین‌تر احساس می کنه. تازمانی که ـ چه بسا همون روزهم نباشه ـ آمادهٔ آفرینش بشه و چه‌بسا اصلا در شعر یا نقاشی یاهر آفریدهٔ دیگهٔ او هیچ اثری هم از دار دیده نشه. یعنی اگه نقاش درذهنش تصویر گلی بوده که باید روی کاغذش می آورده حالا نمی آد از تصویر گل بگذره ومثلا به‌جاش یك دار بکشه‌بلکه‌همون گل را می کشه ولی این دیگه گل پیش ازدار نیس. یااگه شاعر باشه چه بسا چنان تصویری از ستمگری یا مظلومیت یا مرگ میده که تاآن زمان نداده باشه.

می‌دونین مسئله اون ضربه‌س. هنرمند واقعی هرنوع واکنشی که نشون بده براساس وجود خودشه. اوفشار طناب‌دار رازیر گلوی‌خودش

احساس می کنه. انگار که او نا به‌دار زده‌ند. او نها که از من می خوان مسئول باشم توقع دارن به‌مجرد رسیدن کنار دار آماده‌شوم برای ایستادن بر روی کرسی خطابه‌و شعار. نه...! اون کار من شاعر نیس. او نها نمی‌دونن که هنرمند واقعی چه بخواد چه نخواد در مرز اون تـأثیر و تأثر واقع شده. منتها نمی‌دونه واکنش اون بر روی کاغذ چه جوریه.

اما اگه از این چند شاعر نـام بردم باید بگم البته نوع واکنش و تأثر او نها از یك حادثه فرق می کنه. اگرچه نمی‌تونم ایـن روهم نگم که متأسفانه گاهی شاملو را بر همون کرسی خطابهٔ کناردار هم دیده‌م و «امید» را هم. و «رؤیا» را در حالی که داره نحوهٔ به‌دارزن آن انسان را نگاه می کنه. یعنی نحوهٔ قرار گرفتن طناب را در زیر گلو و انحنای پاها و گردنی که خم شده است. یعنـی مجموعاً فرم این حـادثه را بر کاغذ می آره و سپهری که چه‌بساز بسیار سطرهایی که پیش از دیدن دار نوشته و بعد از دیدن دارهم خواهد نوشت، چند سطری هم به‌زبان خـودش به این ماجرا اختصاص میده. و «آزاد» که از نظر روحیات بیشتر نزدیـك به‌منه. خودش نمی‌دونه چه تأثیری گرفته و چه‌تأثـری داشته شعرش را ناخودآگاهانه می‌نویسه. و بعد منم که به‌عنوان یك منتقد حس می کنم خاستگاه این شعر چی بوده و چگونه روی او اثر گذاشته. و «فروغ» که ناگهان همه را بردار زده می‌بینه.

می‌دونین شاعر بزرگ اونی‌نیست که به‌من خبر را بازگو می کنه او نه که خبر را تحلیل می‌بره، خبر از صافی ذهن‌اش مـی گذره، شیرهٔ جانش می‌شه. می گن «مسئولیت»، «تعهد»، «التزام» و فکر می کنن اگه یك شاعر مدام خبرهای روز را عیناً بازگو بکنه، او نوقت شاعری است متعهد و ملتزم و اهل مسئولیت. نه ... یك شعر، یك یا چند تصویره‌از یك «موقعیت». شاعری کـه موقعیت خودش را می‌شناسه، به مـوقعیت

خودش ملتزمه وچون به‌موقعیت خودش بعنوان‌یك انسان، آگاهه و این موقعیت‌رو به‌زبان خودش که زبان شعره ، ترسیم می کنه، پس حتماً مسئولیت خودش را احساس می کنه.

می‌دونین خصوصیات‌روحی ما ایرونی‌ها را بخصوص پس‌ازقرن ششم وهفتم با حملهٔ ترکان و مغولان و بعد صفویه، که تاریخ اون را به‌صورت عینی کشت و کشتار وگریه و روضه بازگو کرده، در طول قرنها به صورت «ژن» باوجود ماعجین‌شده. من شاعر برگردان اون عصاره‌ای از غم هستم که از بدو حوادث تاریخی در بشر بجا مانده و این همون استشعار به موقعیته. کار هنر از غفلت درآوردنه. من اینچنین موقعیتی‌را ثبت می کنم وسند می گذارم اینه مسئولیت واقعی یك شاعر. یك مسئولیت هنرمندانه.

شعر: زبان بیگانه...[1]

در بحثی که پیرامون شعر کهنه و نو درگرفت، نظرهایی منعکس شد که لزوم طرح مباحثی اساسی را دربارهٔ شعر نو که مورد انتقاد قرار گرفته است، پیش آورد. در این رهگذر چند مقالهٔ تحلیلی تاکنون منتشر کرده‌ایم، سه شاعر نوپرداز نیز در آغاز بحث، نظرهایی داده‌اند، منتها این ضرورت احساس می‌شد که به دور از برخوردهای فردی شاعران معاصر به طریق منطقی و مستدل، در دفاع از لزوم و ماهیت شعر امروز از سویی و یحتمل انتقاد بر محتوا و شکل شعر کلاسیک از سوی دیگر، وارد بحث شوند. این بود که بطور کاملا اتفاقی دیداری با «احمد شاملو» و «محمد حقوقی» دست داد که در این دیدار، بی-

۱ــ این «مصاحبه» بوسیلهٔ «آقای پورجعفر» با «احمد شاملو» و «محمدحقوقی» (با توجه به یادداشت بالا) در بحران جارو جنجال مکرر شعر نو و کهنه، صورت گرفته ودر روزنامهٔ «کیهان» شنبه بیست وسه بهمن‌ماه ۱۳۵۰ به‌چاپ‌رسیده‌است.

آنکه قصد هیچ معارضه‌ای باشد، مسئلهٔ شعر کهنه‌ونو مورد بررسی قرار گرفت.

«روزنامهٔ کیهان»

- برای شروع گفتگو بهتر است به‌این مسئله بپردازیم که شماشعر امروز را چگونه توجیه می‌کنید و اصولا از نظر شما معیارهای لازم برای فهم این شعر از چه مقوله است

م.ح- بارها فکر کرده‌ام که چرا شعر امروز، یا شعر این زمان‌رابسیاری که خودشان سال‌ها در کلمه و کلام تمرین کرده‌اند، نمی‌توانند بفهمند. وبالاخره برمن مسلم شده است که برای اینان، این زبان بیگانه است. همچنان که برای اغلب دست‌اندرکاران شعرامروز و مدافعان این شعر، زبان سنت‌پرستان، بیگانه است. به عبارت دیگر، این هردو به دو زبان بیگانه حرف می‌زنند.

ا.ش- البته باکلمات مشترك

م.ح- البته. این است که فکر کردم اگر آدم بخواهد دراین بحث‌وارد شود و به‌نتیجه‌ای برسد، تنها راهش این خواهد بود که مقدمتاً مشخص کند که این دوزبان بیگانه باهم چیست؟

- گمان نمی‌کنم بشود گفت که همهٔ آدم‌های این دو طرف نسبت به زبان هم بیگانه باشند.

ا.ش- چرا ... چرا... کاملا بیگانه‌اند.

م.ح- بله ... به‌دلیل پاسخ‌هایی که دراین دو هفتهٔ اخیر به سنت‌پرستان دادند. و بازهم به‌دلیل اینکه‌اگر بیگانه نبودند پاسخ نمی‌دادند. زیرا از قبل می‌دانستند که سنت‌پرستان نمی‌توانند این حرف‌ها را بفهمند. مگر اینکه به‌زبان قابل فهم برای آنها باشد. واین،

امکان پذیر نیست جزاینکه‌بتوانند از زاویهٔ «دید» سنت‌پرستان‌به شعر نگاه کنند. یعنی زاویهٔ «دید» آنها را بشناسند و بعد با آنها به بحث بپردازند.

- لازمه‌اش این است که خود قبلا دارای زاویهٔ دید مشخصی باشند و به‌قطع و یقین بدانندکه چه می‌گویند

م.ح- کاملا همینطور است. اما این زاویهٔ «دید» مجموعاً با شناخت دو اصل روشن می‌شود. یکی اصل «سخنوری» و دیگر اصل «مضمون سازی» ، کـه در نظر اینان دو معیار اصلی شعر شناسی است. به‌این‌معنی کـه اینها اگر در اثـر هنری یا ادبی این سخنوری یا مضمون‌سازی را ندیدند، فوراً می‌گویند ایـن شعر نیست. و اگر کـم‌دیدند، می‌گویند نـاقص است. وفقط وقتـی تحسین می‌کنندکه به‌صورت‌کامل یا این مضمون‌سازی را درغزل‌ویااین سخنوری‌را درقصیده و مثنوی و انواع دیگرنظم ببینند. آنوقت می‌گویند این شعر شاعری است استاد. والا...

ا.ش- اگر هم هردو باهم باشند که می‌گویند نابغه است.

- با معیارهایی‌که به‌دست دارند قطعاً به‌خودشان حق می‌دهند

ا.ح- و به‌همین دلیل حرف شاملوهم، اینان یا به‌قصیده‌سرایی‌مشهورند یا به‌غزل‌سازی.

واما تعریف ایـن دو اصطلاح یعنـی سخنوری و مضمون‌سازی چیست؟! «سخنوری» یعنی نهایت استحکام و انسجام کلام موزون. البته روی این کلمهٔ «موزون» دقت کنید. چرا کـه مثلا شعری مثل شعرهای اخیر شاملو که در نهایت سخنوری است چون بی‌وزن است موردقبول

اینان نیست. درصورتی که اگر او به قید تساوی طولی مصرعها تن در-
می‌داد، از سال‌ها پیش او را استاد می‌خواندند.

ــ ممکن است برای این سخنوری مثالی بزنید و یا بهتر بگوییم بیشتر توجیهش کنید!

ا.ح- بله حتماً. این سخنوری به اعتبار دو عامل صورت می‌گیرد. البته در شعر قدیم. یکی عامل قافیه و یکی عامل وزن، یعنی تساوی طولی مصراعها. عامل قافیه‌اش مثلا این چند بیت از یك قصیدهٔ قاآنی:

ای وزیری که صدر قدر ترا
هست نه‌خرگه بسیط، بساط
تو مطاعی و کائنات مطیع
تو محیطی و روزگار...

ا.ش- محاط.

م.ح- بله پیداست دیگر.

قهر تو موجب ملال و محن
مهر تو مایهٔ سرور و نشاط
صاحبا بندهٔ تو قاآنی
که کمین چاکرش بود ...

ا.ش- و طواط. و البته اگر مصراع بود: که کمین چاکر تو بود...
آنوقت چاکر «نشاط» می‌شد، که منظور «نشاط اصفهانی»
است.

م.ح- بله دیگر... صرفاً به‌خاطر اینکه قافیه‌ها فرمانروایی می کنند.
چنانچه اگر مثلا قافیه‌ها «آرام»«ناکام» بود، حتماً چاکر قاآنی‌هم

«خیام» می‌شد. «خیام» بزرگ و نه «وطواط» کوچك. خب می‌بینید که این چند ده‌بیت را در حقیقت قافیه‌ها ساخته‌اند و نه ناظم که فی‌الواقع واسطه‌ای بوده است برای انجام اوامر قافیه‌ها.

ا.ش- من این را یکبار به‌حل جدول کلمات متقاطع تشبیه کرده بودم که عمودیش درآمده و افقی‌اش یك حرفش درنیامده است.

م.ح- بله. و به‌حکم همین تحمیل قافیه‌هاست که به‌نظر من این دسته از شاعران بیت‌ها را از دست چپ می‌نویسند یا بهتر بگویم می‌سازند. درصورتی که شاعران واقعی حتماً از راست به‌چپ، یعنی به‌طور طبیعی می‌نویسند.

و اما عامل دوم یعنی وزن و تساوی طولی مصراع‌ها. که این به دوعلت بستگی دارد. علت اول این است که اگر مفهوم مورد نظرشاعر کوتاه‌تر از قالب یك بیت بشود، دراین صورت آن را با کلمات زائد پرمی‌کند. همان که امروز یك صنعت بدیعی است شکل خوبش با نام «حشوملیح»وشکل ضعیفش«حشوقبیح». مثلامصراع دوم این بیت‌سعدی که حشو ملیح است:

چه خوش گفت فردوسی پاکزاد
که رحمت بر آن تربت پاك باد
- «میازار موری که...

و اما علت دوم. وقتی که مفهوم منظور شاعر بیش از قالب یك بیت یا مصراع، به‌کلمه نیاز دارد. در این صورت شاعر ناچار است که قسمتی از آن را در بیت بعد یا در مصراع بعد بگنجاند. واین مهمترین عاملی است که نیما را به‌فکر شکستن این تساوی طولی انداخت. بازهم نظیر این بیت معروف سعدی که «امید» هم در یکی از مقالاتش به‌آن استناد

کرده است:

دو چیز طیرهٔ عقل است دم فـرو بستن
به‌وقت گفتن و گفتن به‌وقت خاموشی

که «به‌وقت گفتن» دنبالهٔ «دم فرو بستن» است . درصورتـی که این بیت طبیعتاً باید سه مصراع می‌شد. به‌این ترتیب:

دو چیز طیرهٔ عقـل است
دم فرو بستن به وقت گفتن
و گفتن بـه وقت خـاموشی

واما مضمونسازی ، که بیشتر درغزل مطرح است والبته رواج کامل آن مربوط می‌شود به‌بعد از زمان حافظ. آنچنان که مقداری مصالح از بیش معلوم را باهم ترکیب می کنند و درنتیجه، روابط قراردادی‌خـاصی را تحویل می‌دهند. مثلا وقتی مضمونساز می‌خواهد دربارهٔ «زلف» معشوق غزل بگوید، فقط از بیست سی کلمهٔ مقرر و قرار دادی استفاده می کند. کلماتی نظیر زنجیر ـ دیـوانه ـ شب ـ قصه ـ کوتـاه ـ دراز ـ کج‌ـ راست ـ حلقه ـ تار ـ پریشانی ـ عمر ـ شانه ـ دل ـ مجنون واز این قبیل کلمات . مثل اینکه اینها تنها کلماتـی هستند کـه از ازل بـرای توصیف «زلـف» دراختیار مضمون‌ساز قرار داشته‌اند، تـا او از نحوهٔ ارتباط این کلمات که تازه اینهم قراردادی است ، فـلان بیت یا فلان قطعه را در توصیف «زلف» بسازد

ا.ش‌ـ و تازه این را هم بفرمائید که البته انگار برای مضمونسازی‌جز معشوقه و مسائل مربـوط بـه او ، کم‌ترین دستاویز دیگـری وجود ندارد . بـرای مضمونساز ، معشوق و بـرای سخنور ، ممدوح.

م.ح‌ـ مثلا به‌این بیت توجه کنیم:

سخن از زلف تو گویند دل و شانه بهم
می‌نمایند دو گمگشته ره خانه بهم

از ابتدا قرار براین شده است که جای دل عاشق در زلف معشوق باشد. چون دل عاشق دیوانه است، دیوانه را هم باید به زنجیر بست. و طبیعی است که موهای معشوق بیش از دیگر اعضای او به زنجیر شباهت دارد. بنابراین جای دل در موی معشوق است. همچنان که شانه مخصوص موست. شاعر از این «قرارداد» استفاده کرده و با توجه به پیچاپیچی زلف، این مضمون را ساخته است که شانه و دل در این راه‌های خم‌اندرخم تار، خانهٔ خود را گم کرده‌اند، که البته همه این مناسبات از «دید» قراردادی آنها زیباست و واقعاً از این زیبائیهای قراردادی لذت هم می‌برند و آن هم آنچنان که فراموش می‌کنند اگر قضیه را تجسم کنند چقدر مضحك می‌شود. تصورش را بکنید. وقتی که «دل» عاشق و «شانهٔ» معشوق دارند درپیچ وخم زلف دنبال خانه‌شان می‌گردند.

ا.ش ــ ودرعین حال دلشان هم بهم نمی‌خورد از اینکه پیش از آنها هزاران هزار بار همین مطالب گفته شده.

م.ح ــ حال درنظر بگیرید یکی امروز ناگهان با این بیت روبرو بشود. آدمی باسواد ولی غافل از این فوت وفن ها. فکر می کنید چه واکنشی نشان می‌دهد. من مطمئنم چون ذهن او ذهنی قراردادی نیست، اصلا نمی‌تواند مفهوم بیت را بفهمد. یك مثال بهتر بزنم مثلا این بیت:

موشکافی‌ها در آن اندام زیبا کرده‌ام
تا کمر را در میان زلف پیدا کرده‌ام

فکر می کنید همین شخص مورد مثال از این بیت چه می‌فهمد. یقیناً هیچ. چون با قراردادهای اولیه آشنا نیست، طبیعی است وقتی از

قبل نمی‌داند در شعر فارسی کمر را (به اعتبار باریکی) به‌موی تشبیه می کنند نباید هم بفهمد کمر را (که مویی است باریك) از میان انبوه موها پیدا کردن چه معنی می‌دهد و چقدر دقت می‌خواهد (با توجه به ترکیب «موی شکافی» اعم از معنی حقیقی و مجازی‌اش) تا بتوان موی کمر به‌آن باریکی را درمیان زلف‌ها پیدا کرد. وانگهی وقتی برای او اینهمه را توضیح دادی واو علی‌الظاهر این روابط را هم پذیرفت، تازه خواهد گفت: «خب که چی؟». درصورتی که برای آنها که با این قرارداد آشنا هستند وبا آن خو کرده‌اند بسیارهم لذتبخش و زیباست.

خب، حالا می‌توانیم با اشاره‌ای به‌وضع و نحوهٔ کار انجمن‌های ادبی، که هم به‌سخنوری توجه دارند وهم به‌مضمون‌سازی از این حرفها نتیجه بگیریم تا بعد به‌اصل موضوع بپردازیم.

شما اگر دراین انجمن‌ها شرکت کنید، جایی که گوش تا گوش استاد وغیر استاد نشسته‌اند ومثلا شنوندهٔ این دوبیت بشوید:

ای که نشناسی مقام دوستان خویش را
نازنین ای آنکه تو در چشم ما جانانه‌ای
در شگفتم از تظاهر کردنت در دوستی
ای که هرشب تا سحرگه شمع یك کاشانه‌ای

خواهید دید که ریش‌سفیدان وباسابقه‌ها و اساتید انجمن خواهند گفت: این «سست» است. این «صاف» نیست. و احیاناً با دخالت‌هایی این دوبیت را به‌اصطلاح تصحیح و به‌قول خودشان «صاف» می کنند یعنی زوائد وحشوها را می‌زنند، مثلا می گویند دربیت اول ضمیر «تو» زائد است وباید برداشته شود و دربیت دوم کلمهٔ «یك» بیجاست. وبه جای آن فی‌المثل باید کلمهٔ «آن» یا «هر» را گذاشت وعاقبت این دوبیت را اندکی پرداخته‌تر به‌این صورت درمی‌آورند:

ای که نشناسی مقام دوستان خویشتن
نازنین ای آنکه درچشمان ما جانانه‌ای
درشگفتم از تظاهر کردنت در دوستی
ای که شبها تا سحرگه شمع هرکاشانه‌ای

بگذریم که باز هم چنانکه باید «صاف» نیست و با استعمال کلمات و ترکیباتی نظیر «تظاهر کردن» و.... ازسست هم‌سست‌تر است. درهرحال وقتی یك ناظم مبتدی آنقدر توانایی پیدا کرد که مطلقاً این حشوها و زوائد را در ابیاتش به‌کار نبرد وهمچنین ازامثال اصطلاحات‌وترکیبات «تظاهر کردن» ودیگر نشانه‌های سستی وناتوانی فارغ شد، ازآن به‌بعد اورا باتجربه می‌شناسند وکم کم پس ازسالها به او درجهٔ استادی اعطا می‌کنند. و اگر او به درجه‌ای رسید که دیگرنه امثال‌آن دوبیت که مثلا نظیر این دوبیت را گفت، به اوخطاب استاد می‌کنند:

به جان عزیز شمارم غم عزیزی را
که بی‌دریغ گرامی‌ترش ز جان دارم
صفای صبح ازآن‌رو بود به‌ساحت دل
که فیضی از نم اشك سحرگهان دارم

زیرا دیگرضمائر زائد وحروف اضافهٔ زائد یاکلمات و ترکیبات سست و زبان عوام درآن نیست. واین نشان می‌دهد که این دوبیت‌نتیجهٔ مدتها سرمشق گرفتن‌است. درهرحال «انجمنی»ها این‌ها را دلیل‌مهارت و استادی او می‌دانند و دیگر کاری ندارند که این مضامین هزاران‌هزار بار تکرارشده است.

باتوجه‌به‌این توضیحات و شناخت این‌نوع تحمیل‌ها وقراردادها حال اگر سیر تحول شعر در دوره های پس از عصر حافظ را مرور کنیم، انبوه این قراردادها درعین‌حال که به وحشتمان می اندازداز این

ضرورت هم حکایت می‌کند، که بنابراین باید سرانجام کسی می‌آمد و همهٔ این ضوابط و قواعد را درهم می‌شکست. بخصوص که باید توجه داشت که تا زمان حافظ اگر هم این صنعتگریها بوده بی‌شك اصل قضایا نبوده است. تا آنجا که باجرأت می‌توان گفت حتی در کار فنی‌ترین قصیده سرایان ما امثال «انوری» هم باز مقداری نشانه‌های خلق طبیعی شعر وجود دارد. اما از زمان حافظ به‌بعد دیگر چنین نیست. بلکه صرفاً برای هرشاعری بیش از هرچیز سخنوری و مضمون‌سازی مطرح است. یعنی عنایت به‌آن تحمیل‌ها و رعایت آن قراردادها. و این جریان به‌جز شیوهٔ هندی که جای حرف بسیار دارد وجایش دراینجا نیست، تا آنجا پیش می‌رود که از زمان افشاریه به‌بعد دیگر شعر، صددرصد بردهٔ این تحمیلات و قراردادهاست. برای مثال فلان مضمون‌ساز صرفاً به‌قصد رعایت یکی از صنایع بدیعی خال معشوق را بهانه می‌کند و بیتی می‌سازد.

ا.ش ــ معشوقی که چه‌بسا نبوده واحتمالا خال نداشته.

م.ح ــ خب ... به فرض داشتن خال هم، مسلم است که بیش ازاین که خال برای او مطرح باشد رابطهٔ خال باتوجه به‌صنعت مراعات النظیر در دایرهٔ همان قراردادها مطرح است.

ا.ش ــ بگذار من راحت کنم. غرض «حتوقی» این است که اگر زلف معشوق چین چینی و زنجیروار تصور نشود (حتی اگر صاف صاف باشد) چطور شاعر بینوا دلش را به‌دیوانه تشبیه کند. یا اگر خالی برایش درنظر نگیرد چطور بگوید که مرغ دلم به دام افتاد. واگر اینها را نگوید، چطور با آن قراردادهایی که مجموعاً به‌اصطلاح فرهنگ شعری‌اش را تشکیل داده، عشقش رانشان‌بدهد، واگر نشان نداد، چطور می‌تواند بگوید که شاعرم، حتی اگر نه عشقی وجود داشته باشد و درنتیجه نه‌موئی و نه

خالی.

م.ح ــ بله دیگر. و اما آن بیت این است.

زان خال چون عدس من تنها انخود برانجم
گو آن کسی که چون ماش مایل به آن عدس نیست

ببینید! خال احتمالا «نداری»ی معشوق را به عدس تشبیه کرده لابد چون درشت بوده، ولی چون خال بهانه‌یی بوده است که به هرحال به عدس تشبیه شود، صنعت «مراعات النظیر» و به اعتباری «التزام» به او حکم کرده است که باید از دیگر حبوبات یعنی «ماش» «نخود» و «برنج» هم استفاده کند. چون غرض اصلی «تناسب» و «مراعات» اینهاست و نه دوست داشتن خال معشوق = غرض اینست که شنوندگان در انجمن بگویند به‌به ــ چه‌خوب از صنعت مراعات النظیر آنهم با «جناس» «نخود و نه‌خود» «برنج و به‌رنج» و «ماش» و «ماش» (= ما آن را یا ما او را) استفاده کرده است. باری این است وضع شعر پس از حافظ...

ا.ش ــ اینجا من باید توضیحی بدهم. اینکه حقوقی مدام از حافظ اسم می‌برد، در واقع شیرینکاری می کند. اگر هنگام صحبت از قراردادهای شعری قدیم بیشتر نام حافظ یا شعر او تداعی می شود، تصور می کنم به این جهت است که حافظ به سبب عمق عجیب شعرش، ناچار با پرداخت به مسائل قراردادی و ظاهرسازی‌های شعری، یك نوع تعادل بوجود می آورده. شایدهم یکی از رندیهاش این بوده که در آن زمانهٔ واویلا زیر این پرده، تفکر تندش را پنهان کند. درنتیجه کسی که نمی تواند به عمق فکر او برسد ناگزیر به ظاهر شعرش نگاه می کند و او را شاعری می بیند که زیباترین نمونه‌های جناس، تشبیه، تناسب، قرینه‌سازی، مراعات النظیر و چه وچه را رعایت کرده است. یعنی از مفهوم که بگذریم تمام

آن مسائلی که یك هیچ و پوچ را به‌صورت یك شاهکار درمی آورد. واین تمام چیزی است که «جوجه غزلسازان» از حافظ درك می کنند. (و گاهی لاجرم به اقتراحهایی از این نوع برمی خوریم که: حافظ بزرگتر است یا سعدی) و نه بیش. حافظ برای من، برای حقوقی و برای همهٔ آنهایی که از روی بایستنی به شعر پرداخته‌اند، البته به‌زعم آن آقایان: شعر نو، همان است که نیما گفت: «اعجوبه خلقت انسانی و عجیب‌ترین شاعر روی زمین» این را درحاشیه گفتم که اشتباه نشود.

م.ح. باهمهٔ اینها وقتی همین صنایع بدیعی را هم در شعر حافظ واشعار اینها مقایسه کنی، یعنی بی‌توجه به‌اندیشه وزبان حافظ، خواهی دید تفاوت از کجا به‌کجاست.

بگذریم. وقتی سنت‌پرستان بااین معیارها و این اعتیادها تربیت شده‌اند آیا توقع بجائی است که شعر واقعی، شعری راکه همهٔ این قرار-دادهارا درهم ریخته وطرحی نو افکنده بپذیرند و بفهمند. وآیا باتوجه به‌دواصل سخنوری ومضمونسازی که توضیح داده شد، ما حق نداریم امثال این احکام را صادر کنیم که چرا مثلا دکتر حمیدی بیشتر سخنور است تا شاعر. یافروغ فرخزاد بیشتر شاعر است تا سخنور ومضمونساز یا چرا مولوی صرفاً شاعر است و نه‌سخنور و چرا حافظ هم سخنور است وهم شاعر یا شاملوبه‌عنوان یك شاعر واقعی امروز به‌همین‌ترتیب وچرا امثال «غنی» و «صائب» و «کلیم» اغلب مضمونسازند تا شاعر؟.

ـ خوب حالا به‌من مجال بدهید بگویم، آنچه شما شاعران امروز به‌عنوان طرح تازه درشعر ارائه داده‌اید دارای چه کیفیتی است وآنچه آورده‌اید تصور می‌کنید منطبق با مقتضیات زمان است؟

م.ح- جواب این است که «طرح تازه» به‌مسائل فنی شعر مربوط می‌شود و مسائل فنی شعر به‌اشکال و فرمهای گونه‌گون شعری و این فرم‌ها نیز به‌زندگی انسان قرن بیستم و درگیریهای شاعر باخصوصیات عینی و ذهنی زمانهٔ‌ما و تصدیق می کنید که اینهمه فرصتی دیگر می‌طلبد. چون درحقیقت آنچه امروز گفتیم مقدمه‌ای است برای آنچه از این به‌بعد باید بگوئیم.

ا.ش- و واقعاً اگر حس می کنید که این حرف‌ها بالاخره بتواند دست کم برای آن کسانی که حقانیت مسائل مربوط به زمان خودشان را (و از آن‌جمله‌شعر امروز را) حس می کنند اما نمی‌توانند جواب قانع کننده‌ای ارائه بدهند، راهی به دهی می‌برد، حرفی نیست. ادامه می‌دهیم. حرف می‌زنیم. دلیل می آوریم. حتی به‌زبان‌خود آنها. اما اگر نخواهند جواب حسابی خود را بشنوند و این هایهوی ازجاهای‌دیگری آب خورده‌باشد، دیگر آنوقت است که باید گفت: سروخشت!

شعر: اعتراض شاعر...[1]

ـ شما که شاعر و معلم ادبیات هستید چطور اصطلاحات ریاضی و نجوم مثل «زوایا و مدارات» را برای کتاب خود انتخاب کرده‌اید؟!

ـ به‌چیزی که‌ربط ندارد نجوم و ریاضی است. غرض از نامگذاری «زوایا و مدارات» این بوده که خواننده گوشه‌ها و زاویه‌های مشخص و مدارهایی را که حرکت ذهن من بر آنها بوده است بشناسد. نام «فصلهای زمستانی» را هم از این‌رو انتخاب کرده‌ام که نشان دهندهٔ سرماهای درون و فصلهای سرد دورهٔ خاصی از زندگی من است.

ـ چرا شعر می‌گوئید چه انگیزه‌ای شما را وادار به سرودن شعر می‌کند؟

ـ جواب این سئوال کارمشکلی است. اما به‌طور ساده باید بگویم که شعر گفتن در اختیار شاعر نیست. برای هرشاعری احساس

۱ـ این «مصاحبهٔ» خانم «مینو وزیری» است با صاحب این سطور که نخستین بار با نام «حقوقی، شاعر و منتقد شعر» در مجله «پیک جوانان سال ۱۳۵۳ شمارهٔ به‌چاپ رسیده است.

سرایش از ایام کودکی پیدا می‌شود و حالت‌مشخصی هم ندارد. آدم ناگهان دچار حالتی می‌شود. موسیقیدان این حالت را با نت ثبت می‌کند. نقاش با خط و رنگ و شاعر با کلمات. می‌دانید من در یک خانوادهٔ مذهبی بزرگ شده‌ام و همواره با حالاتی روبرو بوده‌ام کاملا پیچیده، که نمی‌شود به‌صراحت و وضوح تحلیلشان کرد. اولین شعری که گفتم تازه فهمیدم که با چه حساسیت‌هایی بار آمده‌ام. یعنی اولین شعرم این را نشان داد و بعد هر شعر دیگرم مقداری از روحیات خود و خانواده‌ام را بیان کرد و به‌این ترتیب به‌طرف شعر کشیده شدم. مثلا حساسیت روی «مرگ». اگر بگویم در خانهٔ ما «مرگ» هم یک چیزی بوده است مثل زندگی، اغراق نگفته‌ام. چه‌جوری بگویم. در خانهٔ ما تقریباً نیمی از مکالماتی که شبانه‌روز می‌شد مربوط به‌مردگان بود. و البته آخرین مرده سهم بیشتری در این مکالمات داشت. بنابراین من از دورهٔ کودکی شنوندهٔ این مکالمات بوده‌ام و هم بیننده و تماشاگر زنده‌هایی که به‌نوبت می‌مردند و از فردای آن روز تا مردن زنده‌ای دیگر بیشترین سهم را در این مکالمات داشتند. مرگی که در هر شعر من چهره‌ای یا حرفی یا یادی از آن را می‌بینید؛ به‌دلیل همین وضع خاص خانوادگی بوده‌است. منتها باید این را هم بگویم که بتدریج «دید» من نسبت به«مرگ» با «دید» خانواده‌ام فرق کرده است. مرگی که من از آن سخن می‌گویم، نفی زندگی نیست، دنباله و ادامهٔ زندگی است درست برعکس «دید» خانواده‌ام. چرا که برای آنها این جهانی است موقت و می‌توان گفت دورهٔ آمادگی است برای زندگی در جهان دیگر. شعری دارم با نام «مرثیه‌ای برای رباب». وقتی که «رباب» مرد، مرگش چنان در من اثر گذاشت که گویی این من بوده‌ام و لاجرم در این شعر این منم که زیر خاک رفتن و استحاله با خاک و حالت رهایی و رسیدن به جاودانگی را تجربه می‌کنم. جاودانگی به‌معنی آمیختگی با

طبیعت و بی‌زوالی و شکل دیگری از وجود البته.

ـ نقطه نظرها و انگیزه‌هایتان را می‌توانید تشریح کنید؟

انگیزه‌هایم همین حساسیت‌هاست که عرض کردم. زندگی، مرگ، حالت شادی و حالت غم. و نه انگیزه‌های من، که انگیزه‌های همهٔ شاعرانی که «شاعران روز» نیستند «شاعران همیشه» اند.

می‌دانید شاعر از زندگی ساکن و راکد راضی نیست. انسانی است که اساساً به نظام طبیعت اعتراض دارد. ناراضی است و ناخرسند و همین است که به او جهش و نیرو می‌دهد و موجب می‌شود با جهان و زندگی و مرگ، مدام برخورد کند. برخوردی به عنوان آمادگی برای تصویر و ترسیم یك شعر، که معمولا با یك ضربه شروع می‌شود ـ یك ضربهٔ شاد یا غمگین که می‌توانید اسمش را الهام بگذارید! منتها هر شاعری که بیشتر از بدیها و غم‌ها متأثر شود طبیعی است که عدم رضایت و پرخاشگری او نیز نسبت به هرچیز و هر محیطی که او را دربرگرفته، بیشتر دیده خواهد شد، و برعکس در شعر شاعری که بیشتر خوبی و شادیها متأثرش کند، این پرخاشگری را یا کمتر می‌توان دید یا اصلا نمی‌توان دید. من شخصاً در معرض هردو ضربه ـ چه شاد چه غمگین، دست به قلم می‌برم ولی نهایتاً به یکجا می‌رسم. چون اصل در شعر من فرم آن است که مرا می‌شناساند و ارضا می‌کند. من به حرف زدن مستقیم دربارهٔ غم و شادی اعتقاد ندارم و به نحوهٔ بیان و پرداخت فضای شعر اهمیت بسیار می‌دهم. به نظر من این نحوهٔ بیان است که اصل موضوع را ـ که برای همه یکی است ـ عمق می‌دهد و برق می‌اندازد. من وقتی نقطهٔ حرکت شعر را پیدا کردم یعنی آن حالت خاص سرایش را در خودم احساس کردم، آنوقت همراه مصراع‌های شعر، حرکت می‌کنم و در حین

این حرکت است که شعر تدریجاً شکل می‌گیرد تا ساختمان نهایی‌اش را پیدا کند. بنابراین فکر می کنم که عوامل وانگیزه‌ها برای همهٔ‌شاعران به‌طوریکسان وجود دارد. منتها نحوهٔ برخورد باآن عوامل و انگیزه‌ها وترسیم حالات برروی کاغذ، درشاعران مختلف یکسان نیست. ازهمین روست که مثلاً شعر «نصرت رحمانی» با «فریدون‌مشیری» وشعر«شاملو» با «نادرپور» و شعر من باشعر همهٔ آنها فرق می کند.

من همیشه درنقدهایم توصیه کرده‌ام که هرشاعر باید زبان خاص خودش را پیداکند تا خوانندهٔ شعر ازنحوهٔ فرم وتکنیك وبرخورداو با کلام، شعر شاعر را تشخیص دهد وشاعررا درآئینهٔ شعرش ببیند ـ مثل حافظ. مثل نیما.

ـ آیـا شعر شما متأثر از شعر نیماست؟ به‌مبانی واصولی که او آورد معتقد هستید؟ واصولا وزن وقـافیه در شعر شما چه نقشی دارد؟

ـ شعر من متأثر از راه نیماست ولی نه متأثر از شعرنیما ـ چون دونوع شعر است با دوزبان ودوفضا. ضمن اینکه به‌مبانی و اصولی که نیما آورد معتقدم ـ البته به‌طور کلی و دربرابر شعرکلاسیك و نه شعر بطوراخص ـ واما وزن وقافیه . من‌وزن را ذاتی شعر نمی‌دانم. وزن عرض است. شعر باید جوهر خاص خود را داشته باشد جوهری که به اعتبارآن شعر تعریف می‌شود. من بسیاری‌از شعرهای شاملو را که‌وزن ندارند از بسیاری اشعار موزون امروز به‌تعریف شعر نزدیك‌تر می‌بینم. زیراآن جوهر درشعر او بیشتر برق می‌زند. درشعر، اصل اساسی‌ومهم اینست که‌اول شعریت وجوهر شعر را درآن بتوان دید والا اگرازلحاظ مضمون و محتوا هم باارزش باشد برای من اهمیت ندارد، چراکه این

گونه مضمون‌ها را در قالب «مقاله» بهتر می‌شود بیان کرد و مؤثرتر هم خواهد بود. و اما قافیه. می‌دانید که قافیه، کلمه‌ای است که در آخر مصرعها یا ابیات می‌آید تا قسمت‌های مختلف شعر را با یکدیگر ربط دهد و احیاناً از نظر آهنگ، به‌موسیقی شعر نیز کمك کند. ولی اگر ارتباط ابیات با فرم خاصی که به‌کار می‌بریم به‌دست‌آمده باشد، قافیه دیگر لزومی ندارد. واگر این ارتباط لازم در فرم شعر حاصل نشد، شاعر ناچار است یا دست کم بهتر است از قافیه استفاده کند. من در تقریباً در شعرهایم نمی‌دانم چرا در اینجا از این قافیه استفاده کردم و در آنجا نه... یعنی ضمن سرایش این آگاهی را ندارم. پس از اتمام شعر است که متوجه خواهم شد چرا در اینجا قافیه آمده است و آیا ضرورت داشته است یا نه و اگر نه، حذفش می‌کنم. البته بطور معمول ذهن من از خط مسیر محتوایی که شروع کرده‌ام خارج نمی‌شود. یعنی کل شعر دایره‌ای است که ذهن من در این دایره چرخ می‌خورد و درحقیقت یك یك مصراعها شعاع‌ها وقطرهای این دایره‌اند و وقتی اینطور بود طبیعی است که به‌طور مجرد و مستقل نمی‌توانم به قافیه فکر کنم. در مورد وزن هم بایدبگویم. فقط یك شعر بلند بی‌وزن چاپ کرده‌ام (درمجله «جگن» فریدون گیلانی (سالهای ۴۲-۴۱) و الا همواره به‌وزن پایبند بوده‌ام. یعنی نمی‌توانسته‌ام نباشم. البته وزن را به‌خاطر سهولت ارتباط دیگران باشعر به‌کار نمی‌برم. من اصولا درلحظهٔ سرایش شعر، موزون می‌اندیشم. یعنی شعر با وزن خود به‌ذهنم می‌آید. ضمن اینکه گاهی دشواری‌هایی هم از نظر وزن پیدا می‌شود که وقتی روی کاغذ آمد تصحیح می‌کنم. و جالب اینکه گاهی این تصحیح برایم تخیل هم ایجاد می‌کند و در این میان کلمه‌ای به ذهنم می‌آید که خود موجد تصویر تازه‌ای است و روح تازه‌ای به‌شعر می‌بخشد. ولی درمجموع، وزن آزادی به‌کار گرفتن لازم‌ترین لغات را

محدود می کند. یعنی دست شاعر را دربه کاربردن مناسب ترین کلمات چنانکه باید آزاد نمی گذارد.

ـ شما کار شاعری را باشعر قدیم شروع کردید و می‌دانیم که در قصیده سازی شهرت دارید. چه شد که راهتان را عوض کردید؟ آیا باشعر نو بهتر می‌توانید مسائل ذهنی و عاطفی خود را بیان کنید؟!

ـ بارها گفته‌ام که خانوادهٔ من اگر مذهبی بودند اهل شعرهم بودند. من از کودکی بادیوان‌های شاعران قدیم سروکار داشتم. عمویی داشتم که تا سال ۱۳۴۰ که زنده بود همواره راهنما و مشوق من بود. می گفت هم قصائد قاآنی‌را بخوان هم غزل سعدی‌را. من در مرز میان این دونوع شعر بود که توقف کردم واندیشیدم و سرانجام به این نتیجه رسیدم که شعر قاآنی اصیل نیست هرکس به‌شرط استعداد سالها تمرین کند می‌تواند کلمات را این‌گونه به‌هم ببافد. اما شعر سعدی اصالت دارد وکار هرکس نیست. درهرحال من ازقصیده به‌غزل روکردم و بعد به‌شعر امروز. البته اول به‌شعر شاعران معتدل و میانه‌رو مثل توللی و نادرپور. بعد اشعار «امید» را خواندم و دنباله‌رو اوشدم وبعدهاهم‌شاملو و نیما را شناختم، دراین‌میان باید اعتراف کنم که ورود من به‌فضای‌شعر امروز، بسیار سخت بود، به‌دلیل عادتهایی که به شعر سنتی داشتم. اما یك‌چیز به‌من خیلی کمك کردو آن این حقیقت‌بود که می دیدم جزشاعران بزرگ کلاسیك تقریباً همهٔ شاعران ما از شعرشان فاصله دارند. یعنی ما شاعر را ازطریق شعرش نمی‌شناسیم. درصورتی که درشعر واقعی امروز چنین نیست. نیما به‌وضوع درآئینهٔ شعرش پیداست. او درشعرهایش با همهٔ مظاهر طبیعت می‌آمیزد. او درشعرش حضوردارد. ازشعرش جدا نیست.

من در سال ۳۹ـ۴۰ درسنی بودم که می‌خواستم خودم را بشناسم و خود را بیان کنم و نوع ارتباط خود را بادنیای خارج از خود و طبیعت کشف کنم. این کار با قالب‌های قدیم انجام شدنی نبود. متوجه شدم که تساوی طولی مصراعها، ترصیع‌ها و قرینه‌سازی‌ها، زبان کلیشه‌ای و قراردادی، صنایع بدیعی و خیلی چیزهای دیگر خود را به من تحمیل می‌کنند و نمی‌گذارند آنچه‌را که می‌خواهم به‌همان‌صورت برهنه‌وعریان بگویم. چنین بود که ناچار به تجربه و تمرین در قالب شعر امروز پرداختم. ضمن اینکه شعر کلاسیك راهم از زوایای دیگری موردمطالعه قرار دادم. مطالعه شعر کهن‌وشعر نیما و تفاوتهای این دو دنیا و این دو فضا و این دو زبان به‌من آگاهی‌های بسیار داد. بسیاری مسائل برای من حل شد و بسیاری‌هم طرح شد. یعنی مدتها به صورت طرح ماند تاوقتی که به‌نتیجه‌ای دیگر رسیدم. مثلا اصطلاح عینیت و ذهنیت که نیما به آن اندیشیده بود و «امید»هم (اگر چه «دید» هردو تفاوتهایی هم داشت) در نظرمن به‌نتایج دیگری منجرشد.

خلاصه کنم،همهٔ این تجربه‌ها و اندیشه‌ها باعث شد که من به‌شکل و بیان خاصی در شعر که درمرز معتدل عینیت و ذهنیت جریان دارد، توجه کنم و اندك اندك به‌اینجا برسم که وقتی یك شعر، شعر واقعی است که فرم ومحتواش غیرقابل تفکیك باشد.

ـ آیا معتقدیدکه شاعر امروز بایدپشتوانه‌ای‌ازشعر قدیم درذهن داشته باشد؟!

ـ اگر این پشتوانه‌را داشته‌باشد به‌خلق‌شعرهای کاملتر واستخواندار-تری موفق خواهد شد. درمورد جوانها هم همینطور. هرجوانی اگر از کودکی گوشش به‌وزن آشنا باشد ـ وبعد مطالعاتش را ادامه‌دهد، درحد

استعداد وتمرین خود، توفیق خواهد داشت. ولی در مـورد آنها که از کودکی این آمادگی را نداشته‌اند وضع طور دیگری خواهد بود. مثلا درمیان شاگردان من آنها که این آمادگی را از کودکی نداشته‌اند وقتی به‌توصیهٔ من مدتها شعر کلاسیك را می‌خوانند به‌نتـیجهٔ دلخواه و آنچه مطلوب من است نمی‌رسند. اینست که برای این دسته ازجوانان که گاه ازنظر تخیل صرف وعریان ذهن بسیار دورپروازی هم دارند، خواندن شعر گذشته، آنچنان که معمول است چندان لزومی ندارد. آنچه برای آنها لازم است وباید بر آن تکیه کرد، تحصیل وتجهیز فرهنگی است. به این معنی که‌باخطوط فکری‌و‌بیانهای گوناگون شاعران‌اندیشمند وصاحب سبك وفرهنگمدارمثل فردوسی‌وخیام، ناصرخسرو ، مسعود سعد ، سنایی خاقانی ، نظامی ، مولوی ، سعدی و حافظ، تدریجاً آشنا شوند وهمراه باآنها و حرکت تاریخ قرنها را مرور کنند وبا حساسیت‌های تاریخی در آمیزند وحس کنند که درهمهٔ زمانها زندگی کرده‌اند.

می‌دانید شاعر باید رابطه‌اش را با انـدیشه‌های بشری حفظ کند به‌طور زنجیروار ومسلسل ، ازهیچ قسمتی نباید ببرد ... منتها باید توجه داشته باشد که‌اگر فقط ازشعر گذشته تأثیرپذیرفت ورابطه‌اش رابافرهنگ امروزوخصوصیات‌زمانهٔ‌خودش‌قطع کردشاعرامروز نیست. همچنین که اگر ازشعر گذشته برید وفقط به‌مسائل روز پرداخت ، نیز نمی‌توان شاعر کاملش دانست ــ اینست که من اگر به‌شاگردانم توصیه می کنم که ازشعر گذشته نبرند منظورم ازجوهر فرهنگی آن است نه ظواهر،وزن وقافیه و ازاین چیزها. ودرعین‌حال فرزند خلف زمانهٔ خود باشندوموقعیت خود را بشناسند و دربرابرحساسیت‌های خاص زمان خود مدام متأثر باشند و جوهر همه اتفاقات وحوادث عصر خودرا در آینهٔ شعرخود منعکس کنند والبته به‌زبان شعر ونه‌شعار و برمحور وجود خود. اینجاست که تدریجاً

سبك يك شاعر آشكار می‌شود وبراثر ممارست در کلام وتحصیل زبان مشخص و اندیشه خاص، به‌عنوان شاعری صاحب سبك می‌شناسندش.

ـ آیا شاگردان مدرسه، جوانها و نوجوانها به‌شعر گرایشی‌دارند؟

ـ به نظر من شعر امروز جوانها را به‌شعر نزدیك کرده است. جوانان‌امروز خاصه‌دانشجویان باشعر چند شاعرامروز زندگی می کنند. همانها را می گویم که از شاعران کلاسیك فقط نام چند نفر را که در کتابهای درسی آمده است می‌شناسند و فقط می‌شناسند و نه‌آنکه با شعر آنها نزدیك ومأنوس باشند. البته باید گفت در آشنایی جوانان با شعر امروز، وسایل ارتباط جمعی، خاصه مطبوعات بسیار مؤثر بوده‌اند. به‌طوری که‌می‌توان‌گفت‌هنرشعر که‌مهمترین هنرایرانی‌است دراین‌بیست سی‌سال اخیر دوباره احیا شده است.

ـ به‌جوانها چه توصیه‌ای دارید؟ اگر بخواهند شعر بگویند از کجا شروع کنند؟

ازشعر شاعرانی شروع کنند که پلی هستند بین شعرگذشته وشعر امروز مثل نادرپور وتوللی ومشیری و چند نفر دیگر، تابرقراری‌ارتباط با بقیه‌آسان‌تر شود. بعد شعر «امید» را بخوانند و سپس شعرهای اخیر «فروغ» وهمچنین شعرهای «سپهری» و «آتشی» و بعد شعر «شاملو» و آخر از همه‌شعرهای«نیما» را. وهمه راهمراه باتفسیرهایی که برشعرهای خوب امروز نوشته شده است. آنوقت بعداز این مرحله، با توجه به روحیه و استعداد آنها، تازه می‌توان اظهارنظر کردکه شعرکلاسیك را بخوانندیا همچنان صبر کنند تا آماده شوند. پس از شعر، «رمان»اهمیت بسیار دارد. رمان آفاق وسیعی‌را پیش چشم دانش‌آموزان ودانشجویان

می گشاید و آنها را با آدم‌ها و روحیات و جوامع مختلف آشنا می کند. واگر تأثیر آن به‌زودی آشکار نمی‌شود ، از این نظر است که مطالعهٔ آن درحقیقت مطالعهٔ زندگی است، همچنان که سینما. سینما هم فکر و تخیل را گسترش می‌دهد و به‌ویژه زبان تصویر را به آنها یاد می‌دهد و نیز انواع ارتباط تصاویر را، که‌درساختمان‌های شعری وفضاهای شعربسیار مؤثر است.

ـ اگرچه بطور ضمنی نظرتان را راجع به‌شعر امروزگفتید ، اما ممکن است بگوئید که این دوران در تاریخ ادبیات مـا چه‌جائی خواهد داشت ؟!

ـ شعر کلاسیك ایران باسابقهٔ هزار وصدساله در واقع ملکهٔ ذهن ما ایرانی‌هاست. هیچ‌جای دنیا درمقابل شعر نو این‌قدر سرسختی نشان ندادند که درایران. چون هیچ سرزمینی چنین سابقه‌ای نداشت. شعر در خون ایرانی جریان دارد وبرای چنین مردمی شکستن ضابطه‌ها وپذیرش معیارهای تازه بسیار مشکل است. بااین‌همه با توجه به‌عمر چند دههٔ شعر امروز بازهم این نوع شعر در ذهن فرزندان‌این آب وخاك رسوخ‌بسیار داشته است. اگـرچه هنوز مبانی آن تنظیم نشده است.نیماکوشید کـه همراه باشعرهایش مبانی شعر امروز را نیز به‌دست دهد. ماهم‌امیدواریم در تدوین آن سهیم باشیم ومسلماً آیندگان نیز دراین خصوص خـواهند کوشید.

واما این که گفتید این دورهٔ خاص در تاریخ ادبیات ما چه‌جایی خواهد داشت، باید بگویم: به‌احتمال‌زیاد بسیاری ازغزلسرایان وقصیده پردازان معاصر، صرف‌نظر ازبرخی ازچهره‌ها وبعضی از آثار استثنائی فراموش‌خواهندشد، چون در واقع درعصرما نزیسته‌اند وآثارشان‌انگار

در قرون پیش سروده شده است. شعر واقعی و دنباله صحیح و منطقی شعر کلاسیك‌فارسی، شعر نیمائی است. و به‌گمان من در آینده فقط برای اثبات حقانیت این شعر و در مقام مقایسه و مطابقه، احیاناً از آثار سنتی امروز هم سخنی خواهد رفت.

ـ تخصص شما در نقد شعر است. لطفاً توضیح بدهید که نقد یعنی چه و درکار شاعر چه ارزشی دارد؟!

نقد درگذشته بیشتر جنبهٔ تعارف داشته و به‌هرحال باتعریفی که امروز از نقد می‌شود متفاوت بوده است. نقد یعنی بررسی یك اثرهنری ازهر لحاظ. ساده‌ترین نوع نقد این است که منتقدباتفکیك اجزاء یك‌اثر هنری، روابط آن را بگشاید، تحلیل کند وبگوید هنرمند دراین اثر چه چیزی را وچگونه بیان‌کرده است . این درواقع همان‌کاری است که در این سلسله مقالات «پیك جوانان» انجام می‌شود ودرحقیقت می‌خواهد در عین تحلیل آن اثر، قواعدی هم به‌دست دهدکه‌جوانان بتوانند باشعرهای دیگر هم باکمك این قواعدارتباط یابند. یك نوع دیگر نقد، نقدی‌است خاص شاعران . یعنی مثلا من شعر شاملو را فرم‌شکافی می کنم تا بفهمم که شعر تا چه‌حد کامل وبی‌نقص است وتا چه‌پایه ارزش دارد و نقاط ضعف وقدرت آن چیست. یك‌نوع نقد دیگر هم هست که جنبهٔ تئوریك دارد. مثلا من شعر نیما را می‌خوانم تا به‌ضوابط جدیدی دست یابم و قواعد تازه‌ای از آنها استخراج کنم. من دومقاله‌دارم در«جنگ‌اصفهان» یکی به‌اسم «کی‌مرده کی بجاست» که خاصه درقسمت آخر آن مقاله از شاعران قانونگذار حرف زده‌ام که درحقیقت اشاره به‌همین اصل دراین نوع نقد است. وهمچنین مقاله‌ای به‌اسم «ازسرچشمه تا مصب» که‌اساساً راجع به‌نقد ولزوم نقد شعر است وخوانندگان می‌توانند به‌آنها رجوع

کنند. در هرحال نقدآثار هنری بسیار لازم است به‌خصوص نقد شعر در مملکت ما. یکی اینکه باعث آشنایی ونزدیکی هرچه بیشترخوانندگان با شعر می‌شود. دیگر اینکه به‌خوانندگان قدرت شناخت می‌دهد که شعر خوب را از بد تشخیص دهند. خلاصه‌کنم، آنچه مسلم است لزوم یك نقد علمی درمملکت ما غیرقابل‌انکار است. ما تا بحال نقد به‌مفهوم‌علمی آن نداشته‌ایم.شعرارجمندگذشته‌ما باید ازاین‌حالت تاریخ‌ادبیات‌نویسی دربیاید و به‌معنی واقعی نقدشود. واساساً نقد، جدی‌گرفته شود تااین‌کار عملی شود. و این شدنی نیست مگر اینکه هنرمندان، منتقدان را پاس دارند و آمادگی پذیرش انتقاد داشته باشند ومرتب این حرف را تکرار نکنندکه منتقد معمولاکسی است‌که خودش نمی‌تواند کار هنری بکند. بالاخره همراه باهرجریان هنری باید ذهنهایی هم باشدکه این جریان را ارزیابی‌کند وبگوید سرچشمهٔ این جریان‌ازکی بوده واین‌تحول وتطور چگونه حاصل شده است و به‌کجا خواهد انجامید. وچرا این‌اثرهنری ارزشمند است و آن بی‌ارزش.

شعر: جوهر وصف ناپذیر...[1]

- خیلی‌ها می‌گویند شعر به‌خاطر یك نیاز به‌وجود می‌آید. یعنی نیاز شاعر را بر آن می‌دارد‌که شعر بگوید. در مورد شماهم‌همین طور است؟!

- به‌نظرمن شعر گفتن در لحظات یا بارهای اول، به عبارت دیگر نخستین شعرهای هرشاعر بناگهان آغـاز می‌شود . یعنی یـك جوشش ناگهانی است. جوششی که اگر برای مدتی متوقف شد، آنوقت شاعر را به‌صرافت این «نیاز» می‌اندازد و نگران می کند‌که چرا مدتی است شعر ننوشته است. این است که شاعر واقعی تدریجاً می‌فهمد‌که به‌شعر نیاز دارد. وبی‌آن انگار زندگی‌اش بی‌معناست. بنابراین هرشعر برای هرشاعر، جواب احساس ونیازی است که دریك لحظه پیدا شده است. یك‌احساس ازیك انگیزهٔ‌نامشخص. همان چیزی که آغاز جریان‌احساسی است که به‌نوشتن شعر می‌انجامد. ودراصطلاح به‌آن « الهام»می‌گویند.

- منتقدین وشعرشناسان معاصر شما را شاعری وسواسی می‌دانند

۱ــ این «مصاحبه» بوسیلهٔ خانم «ناهیدفلاحی‌نژاد» انجام گرفته و برای‌نخستین‌بار در مجلهٔ «جوانان» (شماره‌های مهر و آبان ۱۳۵۶) به‌چاپ رسیده است.

که این برای بعضی‌ها خوشایند نیست زیرا می‌گویند این‌وسواس به‌جوهر شعری شما لطمه می‌زند.

ـ شعری استخواندار است که شکل وفرم داشته باشد. و بـرای اینکه این شکل وفرم هرچه قوی‌تر و زیباتر ساختمان شعر را دربرگیرد باید روی‌آن کار کرد. آنقدر که ملکه ذهن شاعر شود یعنی به‌آنجابرسد که دیگر شکل نهایی شعر برروی کاغذ تقریباً باشکلی که پیش از آن‌در ذهن داشته است تفاوت نکند. این است که باید سعی کرد که هرشعر در یك «نشست» تمام شود. چون بیم آن است که آن احساس وحالت‌اولیه دیگر پیش نیاید. بااین همه من همیشه هرشعری راکه می‌نویسم‌بایگانی می‌کنم. تا مدتها بعد که به‌عنوان یـك منتقد سراغش مـی‌روم و دراین نگاه دوم است که احساس می‌کنم شعر، شکل نهایی خود را پیداکرده است.

ـ کامل‌ترین تعریفی‌که از شعر تاکنون از شاعران امروزخوانده‌ام تعریف دکتر شفیعی کدکنی است‌که می‌گوید: «شعر، گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است‌که در زبانی سیال‌وآهنگین شکل گرفته‌باشد.» شما این تعریف را چطور می‌بینید وخودتان چه تعریفی از شعر به‌دست می‌دهید؟!

ـ تعریف دکترشفیعی‌تعریف نسبتاً کوتاه خوبی‌است. نسبتاًخوب به این اعتبار که شعر به‌طور دقیق وجامع ومانـع تعریـف پذیر نیست چون شعرهم به‌معنی «عام»ش هست کـه در همه جاها و چیزهای زیبا و شگفت انگیز یافت می‌شود وفی‌الواقع یك جوهروصف ناپذیر است. یکی‌هم شعر به معنی «خاص»ش هست که درهمنشینی وپیوندی‌خاص از کلمات‌متجلی‌می‌شود وباز یك جوهروصف‌ناپذیراست. که‌البته‌این‌مورد دوم منظورماست. و چیزی که من می‌توانم فعلا بگویم این است کـه:

شعر اصولا ازجائی شروع می‌شود که نثر متوقف می‌شود. به‌این‌معنا که نثر بیان هدف مشخصی است. کسی که نثر می‌نویسد درست مثل کسی که حرف می‌زند، می‌خواهد مطلبی را بیان کند. اما شعر جزاین است. شعر از واقعیت‌های روزانه فراتر می‌رود. بنابراین هربیانی کـه ورای این واقعیت حرکت کرد ولواینکه شکل نثرهم داشت، به تعریف شعر نزدیك شده است.

ـ فراتر از واقعیت یعنی چه؟!

ـ کافی است که کلام حرف‌معمولی روزانه نباشد. ونظام‌دیگری جز نظام این جهان را داشته باشد یا نشان دهد؛ ایـن کلام شعر خواهد بَود: مثلا وقتی سعدی می‌گوید:

تا توانی دلی به‌دست‌آور

دل شکستن هنر نمی‌باشد

این یك حرف معمولی است که‌هرپدری ممکن است به‌فرزندش بگوید: فقط سعدی موزون‌گفته است. یعنی یك نثر موزون. درصورتی که وقتی سعدی می‌گوید:

ببند یك نفس ای آسمان دریچهٔ صبح

بر آفتاب که امشب خوش است باقمرم

همین قدر که برای «صبح» دریچه قائل شده، وفعل «بستن» راکه کار «انسان» است به«آسمان» نسبت داده، درحقیقت‌آفرینندهٔ شعر شده است. به‌عبارت دیگر این حرف معمولی را «کاشکی امشب صبح‌نشود چون من بایار خود خوشم» به‌زبان شعر بیان کرده است. اما هم اینجا باید به این نکته اشاره کردکه این آغاز شعر است. شعر ازاینجا شروع

می‌شود. اما در کجا به پایان خود و به‌تعریف کامل خود می‌رسد معلوم نیست.

- وزن وقافیه در شعر چه نقشی دارد؟!

- وزن وقافیه را غالب صاحبنظران (از ارسطو تاشاعران و شعر شناسان امروز) از اعراض شعر شمرده‌اند. اکثرمعتقدند که شعر را باید از دوجهت بررسی کرد. یکی ازلحاظ صورت و دیگری از نظر معنی. شعراز نظرصورت‌عبارت‌است از کلام‌موزون ومقفی‌واز نظر معنی، کلام موهم ومخیل. وچون‌این«معنا»ست که همواره بر«صورت» ترجیح‌دارد، تعریف دوم را جامع‌تر دانسته‌اند به‌طور مثال این غزل حافظ

خیز و در کاسهٔ زرآب طـربناك انداز
پیش‌تر زانکه‌شود کاسهٔ سر خاك‌انداز
به‌سر سبز توای سرو که‌چون‌خاك شوم
ناز از سربنه و سایه برآن خاك انداز

هم از نظر صورت تعریف شعر را دارد وهـم از لحاظ معنی. یعنی هم موزون و مقفاست و هم مـوهم و مخیل : امـا آن بیت سعدی که قبلا خواندم:

تا توانی دلی به‌دست‌آور
دل شکستن هنر نمی‌باشد

فقط از نظر صورت تعریـف شعر را دارد . و بـاز همین سعدی وقتی در مقدمهٔ «گلستان» می‌گوید :

«فراش باد صبا را گفته تا فرش زمردین بگسترد و دایهٔ ابربهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین بپرورد»

دراینجا وزن‌عروضی نیست ، به‌عبارت دیگر تعریف صوری را ندارد ولی می‌توان آنرا «شعر» خواند . چرا کـه از احاظ معنی دقیقاً تعریف شعر را دربردارد.

ـ چه چیز موقع شعر گفتن به‌شما الهام می‌دهد، انسان، طبیعت یا...

ـ واقعاً چیز مشخصی نیست . حالتی درمن پیدا می‌شود که مرا تهییج می کند معمولا بایك ضربه، بایك نگاه، یك خاطره، یك تفکر آنی. درحالت عادی من نمی‌توانم شعر بگویم. شادی یـا غم به هراعتباری، اینهاست که‌مرا وادار به‌نوشتن‌شعر می کند. برای من بیشتر رابطه‌مهم است تاخودنفس طبیعت یاانسان یاجهان یامرگ. یعنی موقعیت انسان درمرکز طبیعت‌ومحاصرهٔ زندگی. عشق‌ومرگ. یك‌منظرهٔ صرف که در آخریك‌شعر وصفی‌می‌شود، اصولا شعر کاملی‌نیست. حتماً باید انسان در ارتباط با این منظره وجود داشته باشد. حتماً باید اجزاء طبیعت با انسان آمیخته باشد وآن حالات انسانی‌در بطن و متن یك شعر احساس شود. چون جهان‌به وسیلهٔ حواس انسان است که شناخته می‌شود وجهان بدون حواس‌مفهوم ندارد پس رابطهٔ این حواس وجهان است که مهم است و باید درهراثر هنری بعنوان حضور یـك هنرمند، از زاویهٔ «دید» او و به‌طریق اولـی «سبك» او، وجود داشته باشد.

ـ از صفاتی که برای شعر می‌شمارند یکـی مردمی بودن‌آن است شما فکر می‌کنید اصولا شعرتان مردمی است و یا اصلا چقدر با این حرف موافقید ویا فکر می‌کنید یك شعر غیرمردمی‌هم ممکن است باقی بماند؟

ـ این سئوالی است که این روزها خیلی مطرح می‌شود وطبیعتاً

خیلی‌هم به‌آن جواب داده می‌شود وغالباً جوابهای مثبت و مردمی، که خواص تنبل متظاهر شعارپسند را خوش آید و الا عوام که سرشان تو این حرف‌ها نیست. واما، شعر اگر تعریف شعر را داشت، اصولا مشکل خواهد بود ـ چون فراتر از واقعیت است واین فراتری بوسیلهٔ زبانی نشان داده می‌شود که با زبان روزمره بسیار فاصله دارد وطبیعی است که برای ذهنهای عادی نامعمول وناآشنا خواهد بود. به عبارت دیگر مردم از شعری استقبال مـی کنند که ساده باشد و قابل فهم بـی‌هیچ تلاشی و کوششی، یعنی مفهوم نثری داشته باشد. متأسفانه آنهاکـه شعر ساده یا اجتماعی‌یا شعر مردمی‌می‌خواهند، درحقیقت آنگونه چیزی می‌خواهند که‌درچارچوب تعریف شعر نمی گنجد. ولی اگر این چیز به‌تعریف‌شعر نزدیك بود، یعنی «فراواقع» بود، مردم درمقابل آن مقاومت می کنند و رنگ وانگ غیر مردمی به آن می‌زنند. می‌دانید شعر اصولا نمی‌تواند از زندگی جدا باشد. شاعر تأثیر زندگی وبازتاب این زندگـی را در شعر خودنشان می‌دهد. به‌عبارت دیگر شعر غیر اجتماعی به‌یـك معنی، اصلا وجود ندارد. منتها تفاوت‌کار دراینجاست که شاعران واقعی به‌زبان شعر این احساس اجتماعی را بیان می کنند و شاعران شعار دهنده‌به‌زبان نثر. «لورکا» شاعری اجتماعی و انقلابی‌است یعنی وقتی مثلا می گوید:

از سویل تا کارونا
هیچ خنجری نیست
ماه می‌برد
وهوا زخم خورده می گذرد

این پاره‌ای از یك شعر به‌تمام معناست. یك شعر واقعی. ولی آنها که اسمشان «مردم» است گمان نمی کنم بتوانند فضای آن را درك کنند. یعنی آنچه را من درنگاه اول فهمیده‌ام بفهمند. به‌این معنی که احتمالا

شاعر چون از شهر «سویل» می‌گریخته، هلال ماه را به‌صورت خنجر یا داس دیده است بی‌اینکه نامی از خنجر یا داس برده باشد. هلالی که می‌برد وهوایی راکه در جهت عکس او حرکت می‌کند زخم می‌زند. این فضای تصویری شعر بود، اما این فضا خود بیان‌کنندهٔ خیلی چیزهاست مثلا احتمالا «سویل» پراز خون و زخم بوده که شاعر صمیمی، هلال ماه را به‌صورت آلت قتاله دیده است ودیگر اینکه اوائل ماه بوده که ماه هلالی است ومی‌توان فعل «بریدن» را به‌او نسبت داد و سوم اینکه غروبگاهان بوده هم به‌اعتبار هلال ماه وهم به‌اعتبار هوای زخم‌خورده، که خود تصویری است از شفق خونین و درآخر، فعل «می‌گذرد»، که اگر حرکت هوا را درجهت عکس بیان می‌کند، خود نشانه‌ای است‌از حرکت سریع شاعر به‌سوی «کارونا».

اما اگر فی‌المثل شاعر، شعار داده بود: آه... «سویل» چه وحشتناك بود! چه‌کشتاری؟!.من از دست جلادان «فرانکو» می‌گریختم بااین همه فردا بازخواهم‌گشت؛ غروبگاهان که‌ماه چون ابروی محبوبم زیباست...: و از این قبیل شعارها، گیرم‌هم «موزون»، آنوقت بله...همهٔ مردم، خوششان می‌آمد...

- از نیما بگوئید دنیای شعری او را چگونه می‌بینید؟

به نیما بسیار معتقد هستم نخست به‌عنوان یك کاشف و بدعتگذار که راه واقعی ادامهٔ شعر فارسی را که در قرن هشتم با شعر حافظ به اوج خودرسیده بود و بعد تامشروطیت وعصرخود «نیما» دورهٔ انحطاط را گذرانده بود، کشف کرد و به‌ما یاد داد که صورت تکامل شعر قدیم نه‌شعرهای سنتی معاصران، بلکه شعری است که او از آن سخن گفته و نمونه داده است. و دوم به‌عنوان یك شاعر واقعی - با نمونه‌های شعری که

سرشاراست از هوای تازه ــ با بسیار خصوصیات و مختصاتی که جای توضیح و توجیه آن مسلماً اینجا نیست.

ــ بعضی‌ها معتقدندکه فروغ فرخزاد از شعرهای بی‌پروا گفتن به عنوان پله‌ای استفاده کرده برای رسیدن به‌شهرت. شما نظرتان چیست؟!

ــ من دو «فروغ» می‌شناسم. یکی «فروغ»ی که کتابهای «اسیر» و «دیوار» و «عصیان» را چاپ کرد که مطلقاً مورد اعتقاد من نیست. اگر چه نمی‌توان گفت که در بیان همان‌ها هم صمیمی نبوده است. و خوب، طبیعی است که جرأت و بی‌باکی هرزنی در بیان بعضی حرفها، برای او شهرت‌هم دست و پا خواهد کرد. اما «فروغ» تولدی دیگر، انسانی‌دیگر و شاعری دیگر است. شاعری «خود بازیافته» و اندیشمند در سطحی جهانی. که به‌راستی شعر از او می‌جوشد و سرریز می کند. این «فروغ» بود که ضربهٔ لازم را به‌پیکر شعر امروز وارد کرد، درست وقتی که شعر امروز این تحرك واین زبان را لازم داشت. بگذریم که دراین میان شعر او باعث‌تقلیدهای نابجا و نسنجیدهٔ بسیار هم شد. وبیشتر ازطرف‌خانم‌ها مثلا وقتی گفت:

دستهایم را درباغچه می‌کارم
سبز خواهد شد می‌دانم می‌دانم

از آن به‌بعد شاعران جوان یکی پس از دیگری یك‌یك اعضایشان را در باغچه‌هاشان کاشتند.

ــ ازآشنائی‌هایتان و دوستی‌هایتان وخاطراتتان بافروغ بگوئید.

نخستین بار که‌فروغ رادیدم‌و فقط‌من اورادیدم‌و نه‌او مرا، چون آنوقتها کسی مرانمی‌شناخت‌گمان‌می کنم سال۱۳۳۷بود درانجمن ایران‌و آمریکا،

شاید هم انجمنی دیگر که حدود سه‌راه شاه‌بود. یادم‌هست درعرض‌چند جلسه متوالی، نادرپور ومشیری وخانم سیمین بهبهانی، کسرائی وسایه، رؤیا و آتشی و همچنین بهمن فرسی و بهرام صادقی و جمال میرصادقی همدیگر را معرفی می کردند و شعرها و داستانهایشان را می‌خواندند. «فروغ» هم مثل بسیاری ازشاعران دیگر بی‌اینکه برنامه‌ای داشته‌باشد، دراین جلسات می آمد. اما این«فروغ»ی‌بودکه هنوز متولد نشده بود. چون‌همانطور که پیش‌ازاین اشاره کردم برای من «فروغ»«تولدی‌دیگر» به‌بعد است‌که قابل احترام است. باشعر این «فروغ» نخستین بار در شیراز بودکه آشنا شدم. عید چهل و یك یا چهل و دو، که پس از یك دورهٔ فترت چندساله، ناگهان شعر «وهم سبز» اورا بانام « اوهام بهاری» که درکتاب هفته چاپ شده بود خواندم وحقیقتاً حیرت کردم. راستش چنین تحولی را در او انتظار نداشتم مدتی بعد هم کتاب «تولدی‌دیگر» درآمدکه وقتی‌دراصفهان خواندمش، آنچنان شوق زده شدم که‌فی‌الفور دست به‌قلم بردم ومقاله‌ای نوشتم بانام «تولدی‌دیگر ناقوس هشدار» که از اولین مقالاتی بودکه دربارهٔ « تولد دیگر » فروغ نوشته شد، و در مجلهٔ آرش «طاهباز» شمارهٔ مخصوص «فروغ»به‌چاپ رسید. بعدازچاپ این مقاله بودکه باهم آشنا شدیم، حدود یکسال ونیم قبل از مرگش. در این مدت هروقت تهران بودم‌حتماً اورا می‌دیدم بخصوص جمعه‌عصرها که معمولا همهٔ دوستان درخانه‌اش جمع می‌شدند.

از سیمین بهبهانی چه‌می‌دانید ؟!

به‌سیمین به‌عنوان غزلسرای خوب وصاحب سبك اعتقاد دارم با غزلی که ازهرلحاظ خاص اوست.

- با شعر خارجی چقدر آشنا هستید؟

- من‌هم مثل دیگران ابتدا با ترجمه‌های شاعران رمانتیك امثال «هوگو» «لامارتین» «موسه» «بایرون» «هاینه» و چند شاعر دیگر که در دورهٔ محصلی ما معمول بود آشناشدم. وبعد مثل غالب شاعران نوپرداز باشعر سمبولیست‌های فرانسه امثال بودلر - نروال - ورلن و رمبو و سوررئالیست‌های انعطاف پذیرفته مثل آراگون و الوار، و بخصوص به‌لحاظهایی که می‌دانید و بیشتر از روی کنجکاوی، که مگر «الوار» و «مایاکوفسکی» و امثال اینها چه‌نوع شاعرانی هستند که گفته می‌شود مثلا «شاملو» تحت تأثیر اینهاست.

در آن زمان دو کتاب مأخذ هم درآمده بود که همهٔ جوانان اهل ادب آنروز به‌آنها توجه داشتند. یکی «مکتب‌های ادبی» سیدحسینی و یکی‌هم «رئالیسم وضد رئالیسم» دکتر میترا، یعنی سیروس پرهام که‌غیر از این کتاب‌سه کتاب شعر دوزبانی هم زیرنظر او درهمان سال‌ها منتشر شد - منتخب‌اشعار «والت ویتمن» «هنری‌لانگ فلو» و«رابرت‌فراست» به‌ترجمه‌های فتح‌الله مجتبائی واسلامی ندوشن، که اگر متأسفانه ادامه نیافت ولی این کنجکاوی را در شناخت‌شاعران دیگر آمریکایی امثال «سندبرگ» و «کامینگز» درهمهٔ ما برانگیخت. حالا که به‌اینجا رسید از دوشمارهٔ«جنگ» حسین رازی هم بگویم، که اولین بار در همین مجله بود که بامکتب ایماژیسم آشنا شدم و به‌نامهای «ازراپاوند» و«ت. اس. الیوت» «رابرت‌گریوز» «دی - اچ - ادن» «استفن اسپندر» «ملك‌نیس» «دی‌لوئیز» و «دیلن تامس» برخوردم. چون‌به‌تحقیق می‌توان گفت که شعر امروز ما ازلحاظ فضا و تصویرگرائی به شعرهای این دو دستهٔ‌اخیر یعنی شاعران سوررئالیست وایماژیست بیشتر نزدیکی دارد. به‌اضافه شعرهای «لورکا» و «نرودا»، که‌بعدها مطرح شدند و نیز «سن ژون‌پرس» که‌خطابه

جایزهٔ نوبلش توجه همه‌را جلب کرد. ولی من تصور می کنم از نظر فضای شعر وشکل واستخوانبندی، شعر این دسته‌از شاعران ایماژیست انگلیسی زبان، عمق دیگری دارد وبیشتر از هرنوع شعر دیگری برشعر امروز دنیا اثر گذاشته است.

– از نویسندگان ایرانی کارکدام را می‌پسندید؟

– برای شخص «هدایت» احترام فوق العاده‌ای قائل هستم و نوشته‌هایش را صمیمانه دوست دارم. گیرم از جنبه‌های تکنیکی و ارزش‌های داستانی، آنچنان که باید نباشد. البته جز «بوف کور» که از هرلحاظ یك کار استثنائی است. غیر از هدایت کارهای بهرام صادقی رامی‌پسندم. هم به‌خاطر شیوهٔ نوشتنش و هم فضای طنزآمیزش که باروحیه من سازگاری بسیار دارد. ازداستان‌های گلشیری‌هم به‌عنوان نوعی‌ازداستان امروز دنیا که از پاساژها و کانال‌های ذهن و عین ورفت و برگشت‌های گونه‌گون عبور می کند تا به‌شکل نهایی خودش برسد خوشم می آید و باتوجه باسختکوشی او مطمئنم که در راهی که پیش گرفته است روز‌به‌روز ورزیده‌تر خواهد شد و سنجیده‌تر خواهد نوشت. از نویسندگان دیگرهم امثال گلستان و چوبك و ساعدی داستانهای کوتاه خوب خوانده‌ام و از میان داستانهای بلند نیز بخصوص از «یکلیا و تنهائی او» از تقی مدرسی در دوره جوانی خیلی لذت برده‌ام. وبعد از آن از «سوو‌شون» خانم‌دانشور. برای آل احمد هم که حضورش همیشه احساس می‌شود و به‌نظر من وجودی سخت مؤثر بود احترام قائلم.

– ازنویسندگان ایرانی مورد علاقه‌تان گفتید واز شاعران ایرانی وخارجی، اگر از نویسندگان خارجی‌مورد توجه خودتان‌هم بگوئید این بحث را تمام می‌کنیم.

در دورهٔ محصلی با ویکتورهوگو آشناشدم وهمان مسیری‌راطی کردم که احتمالا همهٔ اهل ادب امروز طی می کنند. یعنی از «بینوایان» شروع می کنند وبه‌آثار رئالیست‌های قرن نوزدهم می‌رسند و بعد به نویسندگان قرن بیستم و در آخر به‌آثاری چون «درجستجوی زمانهای گمشدهٔ»«پروست»ویولیس«جویس». مثل من. منتها من تا این لحظه استطاعت خواندن‌این دواثر را نداشته‌ام ـ اما اینکه آثارکدام نویسندهٔ خارجی را بیشتر می‌پسندم، باید بگویم به‌غیر آثار نویسندگان بزرگ‌قرن نوزدهم امثال تولستوی ـ داستایفسکی ـ بالزاك ـ استاندال و فلوبر که همچنان درنظر من حرفه‌ای‌ترین رمان نویسان‌جهانند، وبه غیراز تك‌تك آثار موفقی که از نویسندگان مختلف خوانده‌ام اگر قرار باشد از نویسندگان معاصر تنی چند را انتخاب کنم ، ناگزیرم از سه نویسندهٔ بزرگ فرانسه یعنی سارتر، کامو و مالرو، نام ببرم که تقریباً هراثری از آنها درآمده است فی‌الفور خوانده‌ام. و اما جزاینان، از میان‌نمایشنامه‌نویسان به‌کارهای بکت و از داستان کوتاه نویسان به آثار همینگوی علاقه دارم. و غیر ازهمهٔ اینها ازمیان‌رمانهای معروف، «خشم‌وهیاهو»ی فالکنر مرا بسیاربه‌فکر واداشته است ونیز «ماندرن» خانم سیمون‌دوبوار با چند آدم اصلی‌اش، وخطابه‌های شکوهمندی که ازدهان‌آنها سرریز می کند.

ـ به‌عنوان یك شاعرکه طبعاً خیلی ظریف‌تر ودقیق‌تر و باديدی حساس به‌مسائل نگاه می‌کند وبه‌عنوان یك‌هنرمند، به‌موسیقی‌که یك هنر است چگونه می‌نگرید وموسیقی را چطور تعریف می‌کنید!

ـ موسیقی از آنجا شروع می‌شودکه شعر متوقف می‌شود. یعنی ترکیب اصوات کاری می کنند که ترکیب کلمات از عهدهٔ آن برنمی آیند

دلیلش هم پیداست. هر کلمه مرزی مشخص دارد ــ در نثر مرز «معنی» و در شعر مرز معنی و وزن و آهنگ و تناسب حروف و بارهای مختلف ولی با این همه محدود. به‌طوری که اگر از یك حد بگذرد دیگر قادر به‌القا هیچ چیز نیست. تمام هنرها در یك مرزی متوقف می‌شوند، مثل نقاشی، پیکرتراشی و... چون وسایل و مصالح اینها مشخص است و در پشت این وسائل و مصالح، مفاهیم و معانی مشخص و محدودی قرار دارند ولی در موسیقی اینطور نیست. آزادی استنباط در موسیقی بی‌نهایت است. وقتی کلمات عاجز از تجاوز از مرزهای خود هستند بیان دنیای آنسوی این مرزها را اصوات به‌عهده می‌گیرند. چراکه اصوات بی‌نهایت‌اند و ترکیب آنها بی‌نهایت‌تر. موسیقی جوهر ناب هنر است. در موسیقی هیچ حائلی نیست که آدم را متوقف کند و از حرکت و جریان احساسی که در او ایجاد می‌کند و غیرقابل بیان است بازش دارد. مگر اینکه باز هم همان موسیقی بیانش کند. من بارها و بارها خواسته‌ام احساسم را پس از شنیدن یك اثر موسیقی به‌زبان شعر بیان کنم ولی نتوانسته‌ام. البته شاعرانی هم هستند با شعرهایی که مدعی‌اند بعد از شنیدن فلان اثر بزرگ موسیقی نوشته شده است. خوب، این بعید نیست ولی بعید است که همهٔ آن‌چه را که احساس کرده‌اند برروی کاغذ آورده باشند. چون هر اثر موسیقی یك فضا و دنیای وسیع است که هر کس به‌نحوی آن‌را احساس و تجسم و استنباط می‌کند. و بخصوص هر کس براساس میزان آشنایی‌اش به‌موسیقی هم از نظر تئوری و هم از لحاظ گوش و با توجه به‌روحیات و ذهنیات خاصش، با آثار یك آهنگساز و حتی نوع کارهایش مثل سمفونی یا سونات یا کنسرتو، کمتر و بیشتر ارتباط برقرار می‌کند. البته من از میان آثار آهنگسازان بزرگ هنوز نمی‌توانم بگویم با کدامیك بیشتر می‌توانم ارتباط برقرار کنم. این بستگی دارد به‌حال و وقت و موقعیتی

که در آن هستم. ولی معمولا به آثار باخ، موزار، بتهوون و چایکوفسکی بیشتر گوش می‌دهم. ضمن اینکه از میان آثار آهنگسازان معروف دیگر هم همیشه یکی یا دو تا از آنها برایم خیلی جالب بوده است. در هرحال من وقتی چشم‌هایم را می‌بندم و به آثار مختلف موسیقی گوش می‌دهم، دنیایی را تخیل می‌کنم که دنیای دیگری است. نامتناهی است، همه محتوا یا همه فرم، یا بهتر بگویم محتوی و محتوائی غیر قابل تفکیک، باتصویرها و رنگ‌ها و شکل‌هایی که هیچگاه با کلمه به‌وجود نمی‌آید. ولی می‌شود ازفرمهای گوناگون‌وغریب وبدیع آن در شعرهم استفاده کرد. چنانچه من وقتی شعر «مرثیهٔ رباب» را می‌نوشتم صدای سمفونی «اروئیکا»، فضای اطاقم را پر کرده بود وحرکت ذهن‌مرا همراهی می کرد. این است که می‌توانم بگویم این شعر، غیراز شکل شعری‌اش یك فرم موسیقائی هم دارد. و این جز اصل «موزونیت» است یعنی آهنگ‌های کلام و آهنگ‌های صوت که شعر و موسیقی را بهم مربوط می‌کند؛وهمچنین غیر از ارتباط ماورائی و معنوی بین آنهاست. چون هرچه شعر ناب‌تر باشد به زبان موسیقی نزدیك‌تر است وهرچه شعر از ناب‌بودن دورتر بشود به‌نثر نزدیك‌تر می‌شود.

- از شعر گفتید و از موسیقی، می‌ماند تصنیف

تصنیف بیان حال روز است. برخلاف شعر که حرف همیشه را می‌زند.

- بنابراین تصنیف با تغییر هروضعیتی از بین می‌رود. ولی‌یك تصنیف چه‌وقت ماندنی می‌شود

می‌دانید. حتی ترانه‌های ملی و میهنی دورهٔ مشروطیت‌هم که

درحقیقت احساس یك ملت را بیان می‌کرد و از نظر کلام و آهنگ هم گاه سخت منسجم و هنرمندانه بود، تا دهه‌های بعد دوام نیاورد. دلیلش هم روشن است. آن تصنیف‌ها در یک مقطع حساس تاریخی به‌وجود آمده بود وطبیعی است که وقتی آن مقطع پشت‌سر گذاشته شود وزمان سیرعادی خود را پیدا کند، آن تصنیف‌ها نیز تازگی خود را از دست خواهند داد. حال فکر کنید وقتی یك ترانهٔ ملـی چنین سرنوشتی داشته باشد، یك ترانهٔ معمولی وخصوصی چه عمر کوتاهـی خواهد داشت. بنابراین آنچه‌مسلم‌است تصنیف، جاودانگی شعر را هیچگاه پیدانمی کند ولی بااین همه، هرچند موضوع تصنیف کلی‌تر وعمیق‌تر باشدوازفضای هوسهای زودگذر و موقتی فاصله داشته باشد بیشتر دوام خواهد کرد.

ـ بهترین ترانه‌ها به‌نظر شما کدام هستند.

با توجه به‌حرفهایی که زدیم طبیعی است که بهترین ترانه‌ها همان ترانه‌های قدیمی است. ترانه‌های شیدا وعـارف در دورهٔ مشروطیت و آهنگ‌ها و شعرهایی که بعدها به‌وسیلهٔ استادان موسیقی وشعر ساخته‌شد امثال علینقی وزیری ـ گـل گلاب، ملـك‌الشعراء بهار، ابوالحسن‌صبا ـ روح‌الله خالقی ـ رهـی معیری و چند نفر دیگر از آهنگسازان و ترانه سازان نسل بعداز اینها.

ولی متأسفانه ترانه‌های سالهای اخیر به‌نظر من نه‌رنگی از اصالت داردونه‌نشانه‌ای از صلاحیت. نه‌ایرانی است ونه‌حتی غربی. بیشتر آنها «نوحه»های بدی است که اگرچه زمینهٔ اجتماعی دارد، ولی مع‌التأسف دردست و ذهن و دهان کسانی است که چیزی که ندارند فرهنگ و جوهر ایرانی است. من مخالف نوگرایـی نیستم. درتصنیف مثل شعر ونقاشی وهرهنر دیگر بایدنوگرایی باشد. این اقتضای زمان است. ولی

به‌صورت اصولی و صحیح. نه به‌شکلی که‌اکنون می‌شنویم و می‌بینیم. منتها باکمال تأسف وقتی درمملکت‌ما چیز نو یی به‌وجود می آید مثلا شعر نو، آنقدر از مصالح آن استفادهٔ دروغین و ناآگاهانه می‌شود که به آدم حالت انزجار وبیزاری دست می‌دهد. کلمات‌عرفان ـ تبار ـ پاکی- صداقت ـ نماز ـ قبله ـ اصالت ـ نجابت و امثال اینها از جمله کلماتی هستند که فراوان درترانه‌های امروز شنیده می‌شوند و به‌نظر من‌جزمبین معنای متضاد خود نیستند، یعنی هوس، بی‌ریشگی ـ دروغ، آلودگی، هرزگی و از این قبیل کلمات. یحتمل این ترانه‌سازان می‌خواهندبگویند این معشوقی‌که ما از او حرف می‌زنیم معبودی است که باید به سویش نماز کـرد . درصورتی کـه از کیفیت آهنگ و شعر و نوع اجراء در «شو»های‌گوناگون کاملا پیداست که مخاطب کیست. خلاصه کنم‌غالب ترانه‌سازان ما صورت ظاهر حرفی دروغین را بـا تصویرهای متأثر از فضای به‌اصطلاح موج نو شعر امروز درهم مـی آمیزند وبـه‌کسی مثل خود می‌دهند که اجراکنند. ترانه‌سازانـی که معمولا شاعـران شکست خورده‌اند. شاعران بی‌شعر و خوانندگان بی‌صدا.

ـ فرق بین تصنیف گذشته و حال چیست

فرق بین تصنیف گذشته وحال همین‌ها بود که عرض کردم. فرق آگاهی وناآگاهی،فرق اصالت وبی‌ریشگی، فرق درد روحی‌واجتماعی با دردجسمی وخصوصی.

ـ گریزی‌هم‌بزنم به‌دنیای گذشته‌تان قدیمی‌ترین شعرتان‌راچه‌وقت گفتید و اسمش چه بود؟

ـ سال ششم‌ابتدایی یا اول دبیرستان بود. مربوط به‌بازی‌فوتبال

چون آن‌روزها به‌هیچ‌چیز به‌اندازهٔ فوتبال علاقه نداشتم. اما اولین‌شعری که از من چاپ شد یك مثنوی پندآمیز و یك تضمین از یکی از قطعات سعدی بود در سالنامهٔ دبیرستان، که برایم ذوق و شوق بسیار به همراه داشت. فکر می‌کنم همهٔ کسانی که شعرشان‌برای اولین‌بار چاپ‌می‌شود احساسشان بهم شبیه است... من‌هم از این احساس جدا نبودم. به‌طوری که بعد از چاپ، سعی می‌کردم سالنامهٔ مدرسه را درجائی بگذارم که همه متوجه آن بشوند و بردارند آن را بخوانند. و این نشان می‌دهد که هنرمند دنبال مخاطب می‌گردد. هیچکس برای دل‌خودش شعر نمی‌گوید والا مبادرت به‌چاپ نمی‌کرد. منتها برخلاف بسیاری که حتی چاپ صدمین و هزارمین شعرشان هم خوشحالشان می‌کند، برای من مدتها بعد دیگر این‌طور نبود و آنچنان که‌باید اشتیاق به‌چاپ نداشتم بخصوص این‌روزها که احساس می‌کنم هرکس می‌آید شعری برای مجله‌ای یا روزنامه‌ای از من بگیرد انگار چیز ارزشمندی را که در ملك من بوده است گرفته است. می‌دانید؟. دلم می‌خواهد همیشه شعرهای چاپ نشده زیاد داشته باشم. نمی‌دانم چرا. شاید چون یك پشتگرمی است. آخر من از روزی که دیگر نتوانم شعر بنویسم وحشت دارم.

- این دریغی که شما درارائه کارهایتان دارید فکر می‌کنید درست باشد؟

این گریز از چاپ شعر شایدهم مقداری به‌اعتبار وضعیتی است که در شعرامروز به‌وجود آمده. درسال‌های قبل «جنگ»ها و«ماهنامه»ها و«فصلنامه»های‌سنگین هنری وادبی بود. شعر تحرکی داشت. نقدونظر و گفتگو بود. اما امروز انگار هیچ نیست.

ـ این تحرک را باید شماها بوجود آورید

مثل این کـه نمی‌شود. انگار فعلا اثری که باید یك شعر یا یـك مصاحبه یا یك مقاله داشته باشد ندارد.

ـ اولین کتابتان «زوایا و مدارات» که در سال ۱۳۴۸ منتشرشد حاصل چه دوره‌ای از زندگی شماست

ـ این کتاب شامل منتخبی از شعرهایی است که بعداز رهاکردن شعر سنتی و فراغت تقلید از زبان نادرپور و اخوان، نوشته شده‌است. شعرهای سال‌های ۳۹تا۴۳، که چهار دورهٔ تجربی‌یکسالهٔ شعر مرا دربر-دارد. ایامی که مدام می‌نوشتم و تجربه می کردم و به‌امکانات گوناگون زبان وبیان وشکل شعر می‌اندیشیدم.

ـ فکر می‌کنید در شعر به‌کمال رسیده‌اید ویا درکتاب «شرقی‌ها» که بعد از «زوایا و مدارات» و «فصل‌های زمستانی» منتشر شد به‌آن پختگی‌که دلتان می‌خواهد دست یافته‌اید؟

ـ نه، چراکه یك شاعر هیچوقت به‌آن‌پختگی که دلش‌می‌خواهد نمی‌رسد واگر هم فکر کندکه رسیده‌،متوقف شده است. هرشعر تازه‌ای به‌گمان شاعـر بهترین شعر اوست ولـی وقتی مدتـی از آن گذشت و تازگی‌اش را ازدست‌داد، می‌بیند نه... چنین نیست. واین حقیقتی است که تا لحظه مرگ هرشاعر واقعی مکرر در مکرر با آن روبرو می‌شود.

شعر: کالبد بخشی ...[1]

ــ از شما شنیده‌ام کـه هرشاعـری ممکن است هنوز شعرش را نگفته باشد، شما تاکنون این «شعر نگفته» را سروده‌اید؟!

ــ اصلی‌راکه به‌آن اشاره کردید گمان می کنم از خود من نباشد. حتماً جائی خـوانده‌ام. شایدهم از نیما باشد. و امـا من «شعر نگفتهٔ» هرشاعر را مرگ او دانسته‌ام. بااین تـوضیح کـه هرشاعر جستجوگر می‌کوشد که کامل‌ترین شعرش را بنویسد و درحقیقت درحین سرایش شعر تصور می کندکه این همان «شعر نگفتهٔ» اوست که دارد می‌نویسد. اما وقتی تمام شد و چاپ شد ودر معرض قضاوت قرارگرفت، باز شاعر همان احساس را خواهد داشت و با خود خـواهد گفت: نه... این هم آن شعری که فکر می کردم نیست.

ــ پس این جستجو هیچگاه به‌نتیجه نمی‌رسد

ــ نرسد. نفس جستجو مهم است. حقیقت این است کـه من با

۱ــ این مصاحبه بوسیلهٔ «جلال سرفراز» انجام گرفته ونخستین‌بار در روزنامهٔ ادبی کیهان، پنجشنبه ۲۶ اسفند ۱۳۵۶ چاپ شده است

قناعت و رضایت در شعر مخالفم. شاعرانی هستند که وقتی به شهرتی می‌رسند یا نیم شهرتی، دیگر قانع می‌شوند. فکر می‌کنند شعرشان به آنجا که می‌باید برسد، رسیده است. من این‌طور نیستم. معتقدم که‌شاعر باید به‌فکر شعرش باشد. غم‌کارش را بخورد و دائماً کار کند و هیچوقت این‌حالت رضایت‌به‌اودست ندهد. به‌عبارت دیگر وقتی یکی‌از کاملترین شعرهایش را هم‌گفت(نه‌تنها به‌زعم خودش، بلکه به‌زعم شاعران‌دیگر) بازهم باید بداند که این شعر، آن‌شعری نیست که می‌خواست بگوید. به‌هرحال من باید بگردم و کاملترین شعرم را پیدا کنم.

ـ دربارهٔ «شعر نگفتهٔ شاعر مرگ اوست»، ممکن است بیشتر توضیح دهید؟

ـ اگرشاعر به‌زبانی رسیده که کم یا بیش قانعش می کند، بایستی که دائماً در پرداخت همان زبان بکوشد. و اگر به آن زبان نرسیده، سعی کند برسد. افق فکرش مشخص بشود خودش و ذهنش را کاملا بشناسد. به روحیات خود واقف باشد و همیشه بتواند قدرت مرور در زندگی‌اش را داشته باشد و براساس این کوششها وتلاشها مدام‌بیانهای مختلف شعری را تجربه کند. خوب، چنین کسی معلوم است که هیچوقت قانع نمی‌شود وهرشعری که‌نوشت نمی‌گوید این همان شعری است که می‌خواستم بنویسم.

ـ نگفته‌ید که غرض شما ازجملهٔ «شعر نگفتهٔ هرشاعرمرگ‌اوست»، چه بود؟

ـ چطور بگویم؟ چون هرشاعر واقعی این‌را می‌داند که تا لحظهٔ مرگ هم آن شعرکامل یگانه را نخواهد گفت. زیرا اگر گفت که‌دیگر

«شعر نگفته» معنی ندارد. وانگهی من در مقدمهٔ «فصل‌های زمستانی» این را توضیح داده‌ام. اجـازه بدهید عیناً بخوانمش: اگر گفته‌اند که شاعر همواره به‌شعر نگفتهٔ خویش می‌اندیشد، وهرگز نیز به نوشتن آن موفق نمی‌شود، شاید ازاین روست کـه «شعر نگفتهٔ» هرشاعر مرگ اوست. بدینگونه اگر مرگ‌را بتوان کامل‌ترین شعر دانست، آنگاه که شاعر به دنبال کامل‌ترین شعر خویش درجستجوست، گویی که به دنبال مرگ خود گشته است.

بنابراین کوشش برای شکل‌دادن به‌شعر را، در حقیقت می‌توان کوشش برای کالبدبخشیدن به‌مرگ دانست. چنین است که اگر شعری به‌حدی از تشخص تشکل رسید، گویی این مرگ است که به‌این‌حد از تشکل رسیده‌است. درهمین‌جاست که شاعر با شناسایی مرگ‌ازوحشت خود می‌کاهد چون مرگ، شکل پیداکرده. اما این مرگ چیست؟ باید بگویم، سایهٔ نامرئی بی‌شکلی‌که همواره به‌دنبال ماست. ما کـه شاعریم و به دنبال مرگ می‌گردیم و مرگ که شاعر است وبه‌دنبال ما. وبدین ترتیب‌شاید جستجو در فرمهای شعر، جستجو درخویشتن خویش‌است و جستجو در خویشتن خویش، کوشش در پیداکردن چهرهٔ مرگ.

ـ شما الان ازفرم حرف زدیدوقبل‌از این‌هم از زبان‌شعر،می‌دانیم که شما به فرم وزبان‌مستقل درشعر دست یافته‌اید، اما گمان‌می‌کنم القاء مفاهیم ذهنی شما بوسیلهٔ زبان وفرمی‌کـه به‌آن رسیده‌اید برای خوانندهٔ شعر تا اندازه‌ای مشکل باشد.

ـ تصور بیشتر شاعـران ودست اندرکاران مملکت ما در مورد فرم اینست که: شاعری که روی فرم‌تکیه می کندبه‌محتوای‌شعرنمی‌پردازد. اینها معمولا فرمالیست را بازیگری می‌دانند که با کلمات بازی می کند.

در صورتی که فرمی که من به‌آن اعتقاد دارم. در حقیقت مجموع روابط نهفتهٔ شعر و به عبارت دیگر اسکلت شعر، آنرا تعریف می کندو بر اساس زبان شعری خاص من عینیت می‌یابد.

می‌دانید هرهنری زبانی دارد. این زبان اگر به‌وجود نیایدو پیدا نشود آن هنر تعریف درستش را پیدا نکرده است. همینطور شعر. من فکر می کنم دست کم پنجاه درصد شعرهای امروز حتی شعرهای مشهور تعریف شعر را ندارند. نمی گویم شعار هستند، اما حدس می‌زنم که غالب آنها پیش از تشکل لازم، همین‌طور بر کاغذ سرازیر شده است. شاید هم حرف‌های شاعر در ذهنش آنقدر جوشندگی داشته، که نمی‌توانسته است جلوی آنها را بگیرد.

ـ به‌نظر می‌آیدکه این جوشندگی بسیارهم خوب است. اصلا چرا جلوآن را بگیرد. تازه اگرجلوآن را گرفت از کجا معلوم‌که بعداً بتواند شعر بهتری بنویسد؟

ـ ببینید! شاعر یك شعار دهنده یا مقاله‌نویس نیست. شاعر باید آنقدر شکیبائی داشته باشد که تا انگیزه‌ای که اورا متأثر کرده، با خون و گوشتش آمیخته نشد وکاملا تحلیل نرفت و به عبارت دیگر عصاره و شیرهٔ جانش نشد، آن را بیان نکند. هر اثر باید درطول مدتها، قالب و فرم لازمش را در ذهن شاعر پیدا کند و سپس روی کاغذ بیاید.

ـ اما شما جواب سئوال مرا ندادید. من قبلا دوسئوال ازشما کردم یکی اینکه اصولا تعریف فرم چه می‌تواند باشد و دیگر اینکه چرا شعر شما برای خوانندهٔ شعر قدری مشکل به‌نظر می‌رسد؟

ـ من قبلاً گفتم که فرم درشعر من چیست وهمچنین زبان شعر. ودر

حقیقت با اشاره به اینکه شعر، شعار یا مقاله نیست، داشتم به اینجا می‌رسیدم که نتیجه بگیرم هر شعری که تعریف خود را پیدا کرد، یعنی زبان نو و فرم کامل داشت خواننده با آن شعر کمتر می‌تواند ارتباط برقرار کند تا شعری که نه زبان شعر دارد و نه فرم. و می‌خواستم به شعر خودم برسم که...

- اما شما حرفتان را بجائی رساندید که به نظر می‌آمد منتظر سئوال دیگری هستید.

- نه... ! گفتم که فرم منظور من، شکل نهایی از مجموع روابطی است که بر اساس زبان خاص شعر من به وجود آمده است و محتوا مثل خونی است که در رگ‌های مصرعهای آن جریان دارد و مجموع این رگها در هیئت نهایی یك شعر، فضای متشکل آن شعر را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر یك شعر فرم گرفته و متشکل از مجموع فشرده‌ترین و کوتاه‌ترین راهها که همان بیان‌های نو و موجز است، پدید می‌آید.

- فشرده‌ترین راه و موجزترین مصراع یعنی چه؟ ممکن است یك مثال بزنید!

- بله. اتفاقاً من پیش از اینها به مناسبتی به یکی از مصراعهای شعر «مرثیه‌ای برای رباب» اشاره کرده‌ام. و آن اینست:

شب همیشهٔ نی‌های استخوانی تو بر لب همیشهٔ مرگ

من فکر می‌کنم اگر تمام مصراعهای این شعر، همین نحوهٔ بیان و همین ایجاز را می‌داشت یك شعر کامل می‌شد. ببینید ! اگر شاعر دیگری می‌خواست مفهومی را که من در این یك مصراع بیان کرده‌ام، بیان کند، گمان می‌کنم در کمتر از چهار یا پنج مصراع بیان نمی‌کرد.

می‌دانید که مفهوم این مصراع چیست؟ البته با توجه به کل شعر و مصراعهای قبل و بعد آن. مفهوم این است که: «من از آن شبی حرف می‌زنم که از بدن تو جز پوستی و استخوانی نمانده بود تو آنجا نشسته بودی و شبح مرگ در کنار تو ایستاده بود و به‌نظر می‌رسید از استخوان تو «نی» درست کرده بود و برلب خود نهاده بود و در آن می‌دمید و مرگ ترا اعلام می کرد.

ـ این درست، ولی نتیجه‌ای که می‌خواستید بگیرید چیست؟

ـ با اشاره به‌همین یك مصراع که تقریباً زبان خاص شعری مرا نشان می‌دهد، زبانی که به‌هرحال براساس آن شعر من فرم می‌گیرد، می‌خواستم نتیجه بگیرم که وقتی‌یك شعر از مجموع چنین مصراعهایی تشکیل شد، پیداست که خود به‌خود مبهم می‌شود. چون حرف‌هایی که به‌طور طبیعی در چند مصراع بیان می‌شود، در یك مصراع خلاصه شده است. به‌عبارت دیگر اگر این‌نحوهٔ بیان در این مصراع نبود، وچنانچه اشاره شد، مفهوم آن درچند سطر بیان می‌شد، مسلم بود که شعر، این ابهام را نداشت. بنابراین هرچه شعر موجزتر باشد، طبیعتهً فهم آن نیز مشکل‌تر می‌شود پس اینکه می گوئید خواننده با شعر من مشکل ارتباط برقرار می کند، یکی به‌دلیل همین زبان و نحوهٔ بیانی است که تا این لحظه من به‌آن رسیده‌ام.

ـ دلیل دیگرهم دارد ؟!

ـ بله، می گفتم. من پیش از اینها راجع به‌تعقید و ابهام و تفاوت آنها بسیار گفته‌ام و نوشته‌ام. ببینید! شعر خاقانی شعری است معقد ولی شعر حافظ شعری‌است مبهم، خاقانی بااستمداد از صور خیال وطرز بیان

خاص، شعر خود را پیچیده کرده است. مثلا توصیف صبح در شعرهای خاقانی زیاد دیده می‌شود. فضای بامدادی، اصولاً فضایی روشن و پاك است ولی در شعر خاقانی هم به‌دلیل زبان و هم ذهن پیچیدهٔ او، تاریك و معقد می‌شود. درصورتی که ذهن حافظ در فضاهایی نفوذ می کند که اصولاً مبهم به‌نظر می‌رسد. فرق آنها این است. این را گفتم که بتوانم بگویم من هم همیشه به روابطی در طبیعت فکر کرده‌ام که آن روابط فی‌نفسه مبهم است. فضایی است که من می‌خواهم با قدرت تخیل و با استمداد از فرم و تکنیك نو آن را باز و روشن کنم. اصولاً شاعر می‌خواهد تاریکی‌ها را روشن کند نه‌اینکه روشنایی‌ها را با تعبیرها و تصویرهای متصنع تاریك کند. این کار شاعر نیست. کار شاعر این است که آنچه می‌بیند صرفاً توصیف نکند؛ بلکه در اعماق آن فضا نفوذ کند. به‌قول «سن‌ژون‌پرس» فضای هرشعر مثل‌شبی است که شاعر وظیفهٔ کشف آن را دارد. مردم در این شب غوطه‌ورند و نمی‌دانند. چشمشان به‌تاریکی عادت کرده. شاعر با چراغ تخیل و اندیشهٔ شعری و فرمهای نو گوشه‌هایی از این شب را برای آنها روشن می کند.

ـ حرف‌های جالبی بود. آیا باز هم دلیل دیگری دارید؟ دلیلی جز اینها‌که چرا شعرشما مبهم است؟

ـ گمان می کنم یك دلیل دیگرهم این باشد که اصولاً هرشاعر بنابر تجربیات و ذهنیات خاص‌اش که حاصل تأثیرات محیطی وارثی اوست از دورهٔ کودکی تا کمال، زبان و فضای شعری دارد که با زبان وفضای شاعر دیگری که‌به‌گونه‌ای دیگر این مسیر را طی کرده است، کاملاً فرق می کند. مثلاً فرخی اصولا ذهن‌پیچیدهٔ خاقانی را ندارد. و چرا خاقانی، «منوچهری» هم که معاصر فرخی‌است با ذهن وزبانی‌است

کاملاً متفاوت، درمیان معاصران هم همینطور. مثلا ذهن و زبان فریدون مشیری بسیار ساده‌تر است از ذهن وزبان فریدون توللی ...

ـ فکر نمی‌کنیدکه یك دلیل دیگر درابهام شعر شما اندیشهٔمرگ باشدکه بربسیاری ازشعرهای شما حاکم است؟ مثلا شعر «مرثیه‌ای برای رباب».

ـ شاید. چه‌بسااین پیچیدگی ذهن من مقداری نیز براثردرگیری من با مفهوم مرگ باشد. چون مرگ درخانوادهٔما همواره حضورداشته است.

ـ شما خودرا ناگزیر می‌دانید که در شعرهایتان از مرگ سخن بگوئید؟!

ـ بله. نمی‌توانم نگویم . می گویم که با او بیشتر آشنا شوم . این را هم قبلا گفته‌ام. آدم از هرچیز ناشناخته‌ای می‌ترسد. فرض کنید که ما ناگهان با موجودی‌روبرو شویم که‌تاکنون نه‌عکسش‌را دیده‌ایم نه نامش را شنیده‌ایم ونه توانسته‌ایم تصورش را بکنیم. می‌دانید! ترس ما دربرابر این موجود بسیاربیشتر از وحشتی‌است که در مقابل یك‌موجود ترسناك اما شناخته‌شده‌به‌ما دست می‌دهد. مرگ برای من چنین‌چهره‌ای دارد. وحشتناك است چون نمی‌شناسمش. اینست کـه به‌طرفش می‌روم که‌اورا نامگذاری کنم،تجسم‌ولمسش کنم و باشیوه‌های مختلف درکشف او بکوشم، شما به‌شعر «مرثیهٔ رباب» اشاره کردید. بله، در این‌شعربیش از هر شعر دیگر می‌توانید این درگیری ذهنی مرابببینید! درست‌است که شعر در مرثیهٔ یکی از نزدیکان من است ولی در حقیقت مرگ خودم را تجربه می کنم. زیرخاك رفتن و پوسیدن و ... الخ. شما در اغلب شعر-

های «شرقی»ها و «فصل‌های زمستانی» که دقیق شوید باچهره‌ای از این مرگ روبرو خواهید شد. یك «او» یك «ضمیر» یك «روزنه» یك «سایه» یك «خط»، برگ‌هایی که ریخته و یکنفر از روی آنها عبور می کند، «یك دست استخوانی» یك «ستاره» یك «شهاب» و ... و... و... همهٔ اینها تصورها و تعبیرهایی است از اشباح گوناگون مرگ، درموقعیت‌ها و با احساس‌های مختلف.

ـ توضیحات شما بعضی ازمسائل درشعرشما را برای من روشن کرد والبته چند سئوال تازه نیز برایم مطرح شدکه اولی دربارهٔ ایجاز درکلام است. من تصورمی‌کنم‌که هرشاعری در اثر تربیت ذهنی‌که تدریجاً نصیبش می‌شود، بههرحال به مرحلهٔ ایجاز در کلام خواهد رسید. حالا دیریازود مهم نیست. مثال می‌آوریم «امید» را، که درشعرش دچار نوعی گسترد‌گی است ولااقل به‌ایجاز درکلام آن طورکه شما گفتید تاکنون دست نیافته یالازم نیست‌که دست بیابد. چون «امید» را این‌طور پذیرفته‌ایم. مسئلهٔ پیچیدگی ذهنی شماواین نوع درگیری، «نیما» رادرذهن من‌تداعی می‌کند که او نیزحس می‌شودکه درخیلی شعرهایش دچار چنین درگیری ذهنی‌یی بوده، وهمین شاید سبب شده‌که خیلی ازشعرهای «نیما» هنوز درذهن خوانندگان شعرش ناشناخته است وروابط موجود را نتوانسته‌اندکشف‌کنند، واین تولید اشکال می‌کندبرای‌کسانی‌که می‌خواهند با«نیما» ازراه این شعرها رابطهٔ فکری برقرارنمایند. یعنی شما وقتی ذهن پیچیده‌ای دارید باید طریقهٔ ارتباط با خوانندگان شعرتان را نیز (چه پنجاه نفرچه صد هزارنفرفرقی نمی‌کند) لااقل‌ضمن این گفتگوها بیان‌کنید. احیاناً اگرخواننده‌ای نخواهد(چنانکه‌حتماً چنین‌میلی دروجوداوهست) فضاهای‌شعرشما رامثل خود شما ببیند وبشناسد، چه باید بکند؟. به هرحال باید راهی باشد که او با پیچیدگی ذهن شاعر ارتباط برقرارکند.

ـ پیش ازآنکه جواب اصلی شما را بدهم دو توضیح لازم‌است

که باید عرض کنم. چون ممکن است اسباب سوء تفاهم شود. درمورد اشارهٔ شما به شعر «امید» باید بگویم فقط این ایجاز نیست که شاعر ده سطر را در دو سطر خلاصه کند. این ایجاز کمی است. مهم ایجاز کیفی است. چه‌بسا برخی از شعرهای بلند «امید» نیز که باتوجه‌به‌شیوهٔ کار او موجز هستند و چه‌بسا یك شعر کوتاه، که این ایجاز را در آن نمی‌توان دید. ایجاز کمی مربوط به‌نحوهٔ بیان و بخصوص تسلط در زبان مادری است. درصورتی که ایجاز کیفی‌هم به‌زبان خاص یك‌شاعر ارتباط دارد وهم به‌فرم‌هایی که به‌آن رسیده، که البته اگر وقت شد به مناسبت بدان اشاره خواهم کرد.

و اما نکتهٔ دیگر مربوط به‌اشاره‌ای است‌که به‌شعر نیما کردید. باید بگویم که صرفاً ذهنیت پیچیدهٔ «نیما» موجب ابهام درشعر او نشده، بخصوص که آنقدرها هم ذهن «نیما» پیچیده نیست. بلکه زبان خاص شعری اوست که موجب چنین ابهامی شده است. بسیارند کسانی که خواسته‌اند «نیما» را مورد حمله قرار دهند و از او ایراد بگیرند. ایراد به‌اعتبار همین ضعف که مثلا او همچون یك شاعر مقتدر و مسلط به‌زبان فارسی قادر به‌بیان اندیشه‌های خود نبوده است. شاید این درمورد شعر-های سنتی او تا حدی صادق باشد، ولی مسلماً در مورد شعرهای واقعی و تازهٔ اوصادق نیست. چون همینطور که اشاره کردم، این مربوط‌به‌زبان شعری خاص «نیما»ست باید کلید این زبان را شناخت تا با شعر او به راحتی ارتباط برقرار کرد.

ـ واما جواب سئوال اصلی من، که به‌هرحال تکلیف خواننده‌چیست و او چگونه باید باشعر، بخصوص شعر خود شما ارتباط برقرار کند؟

ـ آیا مـی‌دانید که «سن‌ژون‌پرس» در میان جمعیت ۶۰ میلیونی فرانسه فقط ۵۰۰ نفر خواننده دارد؟. و باوجود این اورا از بزرگترین شاعران این قرن می‌دانند؟ و نیز می‌دانیدکه شاعری مثل «نرودا» نیز با شعرهای بسیار ساده‌تر، کـه طبعاً خوانندگان بسیار بیشتری هـم دارد، همچنان یکی از شاعران معروف روزگار ماست. این را گفتم که‌بتوانم بگویم، تعداد خوانندگان شعر نمی‌تواند ملاك اصلی باشد. منتها اینجا دو مسئله پیش مـی‌آید. آیا خواننده،خوانندهٔ واقعی است؟ یعنی سعی می‌کند که کلید خاص آن زبان شعری را پیدا کند و آیا آن اشتیاق لازم را دربرقراری ارتباط با شعر دارد یا نه؟. و از طرف دیگر، آیا هرشاعر ساده‌گویی واقعاً آن ذهن ساده‌را دارد؟ یا اینکه به‌قصدپیداکردن‌خوانندهٔ هرچه بیشتر به‌این سادگی روآورده است؟ و متأسفم کـه باید بگویم ما دراین سرزمین هرچقدر خوانندهٔ واقعی که‌واقعاً رنج فهم شعر رابرخود هموار کند، کـم داریم، در عوض شاعرانی کـه شعر می‌گویند برای خوانندگان هرچه بیشتر زیاد داریم. و این یـك واقعیت است. خوب، پیداست که اینها همیشه باهمند. شاعر ساده‌گو درخدمت ایستائی‌وتوقف آنهاست و آنهاهم در خدمت ایستائی و توقف شاعر.

ـ یك باردرجواب این سئوال «آتشی» که‌آیا شما به‌خوانندهٔ‌شعرتان هم فکر می‌کنید، گفته بودیدکه نه، من به‌خـوانندهٔ شعرم فکر نمی‌کنم. یادتان هست؟!

ـ بله در مجله «تماشا». اتفاقاً دم دست است اجـازه بدهید.! بله آتشی در مورد پایانبندی مصراعها در شعر من اظهار نظر کـرده است که گاه سررشته را ازدست خـواننده بدرمی‌برد و در دنبالهٔ آن سئوال کرده‌که آیامن ازاین‌نظر به‌خوانندهٔ شعرم فکر می‌کنم؟ ومن‌هم‌جوابی

داده‌ام که بهتر است عیناً نقلش کنم: خیر من به‌خوانندهٔ شعرم فکر نمی کنم ولی خوانندهٔ واقعی شعر من قطعاً به‌من و شعر من فکرمی کند. بنابراین برای این خواننده ، پایانبندی مصراع‌های من طبیعی است. و شاید هم همین خواننده به‌حکمت این پایانبندی توجه کرده باشد. این پایانبندی‌ها همه حساب شده و دقیق است و نتیجهٔ سالها تفکر وممارست در کلمه و کلام، که حالادیگر ملکه‌ام شده، اینست که مصراعها همین- طور که به‌پایان خود نزدیك می‌شوند طبیعی‌ترین طول خود را تعیین می کنند و هرجا که باید وشاید متوقف می‌شوند و به‌اصطلاح باآخرین کلمهٔ لازم،خود را می‌بندند. واین نتیجهٔ سالها تربیت ذهنی است.همین طور که درکل شعر هم این تربیت ذهنی را دارم. اینست که من اگر بخواهم خودم‌باشم و باهمین ترتیب ذهنی و با همین‌شعرهایی که‌می‌بینید باید به همان خوانندگان هم قناعت کنم. و اگر جز این کنم خودم را فریب داده‌ام. اتفاقاً درهمین مصاحبهٔ «آتشی» یك سؤال دیگر هم هست که الان نگاه کردم در مورد «شعر ناب»، که آتشی به اعتبار پیچیدگی شعر من این پرسش را کرده است. یعنی خواسته است بگوید که‌یکی دیگر از دلایل پیچیدگی شعر من هم اینست که سعی‌دارم به شعرناب نزدیك بشوم. وهمین باعث می‌شود که شعر من‌خوانندهٔ کمتری داشته باشد. به‌هرحال آتشی می گوید، من درجائی از «شعرناب» سخن گفته بوده‌ام از قول «مالامارمه» و دردنبالهٔ آن می‌پرسد که‌آیا شعر ناب به‌آن معنی می‌تواند وجود داشته باشد؟! و من جوابی داده‌ام که اجازه بدهید این را هم عیناً نقل کنم:

شعر نابی که منظور من است شعر «پیور» نیست. شاید باید اسم دیگری روی آن گذاشت. منظورمن شعری است که هرچه، بیشتر به‌تعریف شعر نزدیك باشد. یعنی بازبان هیچ‌یك از هنرهای دیگرنتواند بیان‌بشود

نه با خط و رنگ و نه با دوربین و نه با منطق نثر و فرم داستان. به عبارت دیگر هر شعری که بتواند با یکی از این زبانها بیان بشود، احتمالاً از «تعریف» خود عدول کرده است. بنابراین آن شعری که من از آن سخن می گویم «فضا»یی است که صرفاً بر مبنای قدرتهای جادوئی کلام شکل گرفته است. کلامی که در ترکیب مغناطیسی کلمات مختلف، معنی جدید خود را با خود آورده است. می گویم «شکل گرفتن» و «معنی جدید آوردن»، و این نه «هنر برای هنر» است و نه «شعر ناب»، بلکه شعری است که مخلوق ذهنیتی متشکل است. و این تشکل حاصل تربیتی است که ذهن من در طول سالها در برخورد مداوم با جهان درون و بیرون به آن دست یافته. البته با تجهیز کلام که هم «شم»اش را داشته‌ام و هم تمرینش کرده‌ام. کلامی که ظاهراً بلا استشعار اما فی الواقع با آگاهی در ارتباط همه‌جانبهٔ بندهای مختلف یك شعر فضا می آفریند و معنی جدیدمی آورد. و این معنی جدید جز از «فرمی» جدید پیدا نمی‌شود و به‌نظر من دسترسی به این نوع شعر بسیار مشکل‌تر است از «شعر ناب» که لازمهٔ آن، آن تربیت ذهنی و آن دقت در ارتباط جزء جزء شعر و آن آگاهی که عرض کردم نیست.

ـ با این همه باز هم می گویم تکلیف چیست و چه‌کار می‌شود کرد که شعر امروز بیشتر فهمیده شود و خوانندگان بیشتری پیدا کند

ـ بنظر من باید درعین اینکه کارخودمان را می کنیم، سعی کنیم که خوانندگان را از این ایستائی و توقف، از این آسانخواهی و آسانخوانی درآوریم و به‌خصوص به آنها بفهمانیم که شعر، تنها برای لذت گفته نمی‌شود.

ـ چگونه و از چه‌راه ؟!

من خودم همیشه این کوشش‌را کرده‌ام. باید سعی کرد که‌سطح فرهنگ مردم‌را بالا آورد. می‌دانید! اگر واقعاً دلسوزی بود، می‌شود این تعهد را انجام داد. در کلاسهای درس، در دانشگاهها، باسخنرانی با مصاحبه‌بامقاله ازطریق مطبوعات، رادیو، تلویزیون. و واقعاً من به‌سهم خود این تعهدرا انجام داده ام در کلاسهای دبیرستان و دانشکده‌وخارج از برنامه برای دبیران ادبیات سرتاسر مملکت، باسخنرانی در هرمرکز فرهنگی که دعوتم کرده‌است، ازشهرخودم تا تهران وشیراز و زاهدان وآمل و لاهیجان و آباده و ... با مقاله ونقد ومصاحبه در مطبوعات و رادیو و تلویزیون و خلاصه هرجا و به‌هروسیله که شده است. وهمه نیز در مورد حقانیت شعر امروز و زبان این شعر واینکه چرا همه از شعر معنی خاصی می‌طلبند ومی‌خواهند بایکبار خواندن همه‌چیز را بفهمندو لذت ببرند. و به خصوص براین اصل بسیار تأکید کرده‌ام که این نثر یا نظم است که معنی خاصی می‌دهد. کلمات در نثر یا نظم هر کدام‌همان «نشانهٔ» زبان گفتار را دارند. اما درشعر چنین نیست. کلمات به‌مناسبت جائی که‌در فضای شعر پیدا می کنند و به‌لحاظ نحوهٔ ترکیبشان‌باکلمات دیگر، نشانه‌های دیگر می‌شوند و «بار»های گوناگون پیدا می کنند. بنابراین یك خوانندهٔ آگاه شعر هیچگاه انتظار نداردکه آن معنی راکه در نظم و نثر می‌یابد، درشعر هم بیابد. شاعر در حقیقت فضایی خلق می کند با معماری خاصی از کلام و باکلیدی برای ورود به‌آن فضا که درواقع رمز ورود در زبان خاص اوست. وقتی خواننده این کلید را یافت و بازیروبم‌ها وفراز و فرودهای زبان ویژهٔ یك شاعر آشنا شددیگر با همهٔ شعرهای آن شاعر بیش یاکم ارتباط برقرار می کند.

ـ باتوجه به‌این توضیحات واینکه شما گذشته از مقام شاعری یك

منتقد شعر هم هستید، می‌خواهم بپرسم مگر همین خوانندگان قدرت درك شعرهای کلاسیك فارسی‌را دارند؟ به‌نظر من آنچه‌در این شعرها جلب نظرشان را می‌کند وآن را به‌حساب فهمیدن‌می‌گذارند، ریتم‌کلام وموزیك مخصوص شعر گذشته است. اینهاوقتی زبان سادهٔ برخی ازشعرهای نورا نمی‌فهمند چطور ادعا می‌کنند که مثلا شعر حافظ را می‌فهمند؟

ـ شعر کلاسیك را اگر مردم بیشتر می‌فهمند یا احیاناً مدعی هستند که بیشتر می‌فهمند به‌علت عادتی است که نسبت به آن دارند. شعر کلاسیك ما هزارسال وبیشتر از عمرش می‌گذرد. باقالبهایی که برای مردم مشخص و شناخته شده است. مردم هم به‌راحتی می‌خوانندش بی‌اینکه به عمقش توجه کنند. ولی همین مردم وقتی شعر امروز را می‌خواهندبخوانند و باآن ارتباط برقرار کنند، به‌علت اینکه به‌شکل و زبان آن عادت ندارند چون هنوز چندان باسابقه نیست و قالب‌های آن نیز با شعرکهن فرق می‌کند،خود به‌خود در برابر آن مقاومت‌می‌کنند. وعجیب اینکه حتی برخی از دانشگاهیان هم همین مقاومت را دارند. روزی یکی از اساتید دانشگاه می‌گفت که هرچه کوشش می‌کند نمی‌تواند شعر امروز را بفهمد. و درحقیقت از من می‌خواست که زبان‌این شعر را برای او تشریح کنم. البته اگر تشریح کردنی است. چون او معتقد بود که‌شعر امروز فاقد معنی است. مدتی حرف زدم ولی‌اوبه‌خیال خود حرفهای مرا رد می‌کرد. بالاخره به‌دلایلی، مجبور شدم از راه دیگری وارد بحث بشوم چند خطی موزون‌اما کوتاه و بلند سرهم‌کردم و به‌ایشان گفتم اگر اجازه بدهید این شعر نو را برایتان می‌خوانم‌وبعد بحث‌را ادامه بدهیم‌والبته‌قصدم‌این‌بودکه‌اگر گفت مزخرف‌است به‌ایشان بفهمانم که متأسفانه شعر کلاسیك راهم به‌دلائلی که خواهم گفت، نخوانده‌اند و اگر گفتند شعر خوبی است و بی‌معنی هم نیست آنوقت

ثابت خواهم کرد که فقط تعصب است کـه مانع ارتباط ایشان با شعر امروز می‌شود. آن قطعهٔهم سر کرده، مثلاً چنین چیزی‌بود:

نشسته در میان شب
پریشان بردرِ صبحی که براو بسته،ناآرام
چه شبها در کلیسای غم وافسوس
ـ تنها اوست با طبلش
همان‌قانون آن آوازخوانان گروه ساحل بغداد
همان‌کاو می‌خرد یا می‌فروشد هرچه فریاد است
رکاب می مگر خواهد؟
ـ مگر نه اسب صبح آنجاست؟

و امثال این سطرها... که البته دراصل‌بیش ازاین بود. درهرحال برای‌نمونه ، کافی است. خوب ... طبیعی است که استاد چه‌برخوردی داشت.

ـ حتماً گفت مزخرف است؟

ـ آنهم بدون لحظه‌ای توقف و تفکر. بله شروع کرد ازجهات مختلف به‌ایرادگرفتن. ایرادهای گوناگون که اولاً این‌شعر نیست.مشتی پراکنده گویی هذیان‌واراست.وانگهی نه‌وزن‌دارد. نه‌قافیه اصلاً «قانون آواز خوانان بغداد» یعنی چه؟ «فریاد را می‌خرد یا می‌فروشد» یعنی‌چه. مگر فریاد راهم می‌شود معامله کرد؟ آخر «درصبح» یا «اسب صبح» یا «کلیسای افسوس» دیگر چه‌ترکیب‌هایی است. وازهمه‌مضحک‌تر«رکاب می»، آخر «می»هم چیزی است که رکاب داشته باشد؟ و ازاین گـونه ایرادها بسیار. خوب که حرفهاشان را زدند گفتم حالا اجازه می‌دهیدمن عرایضم را عرض کنم؟ شاید تنها موردی که شما درست گفتید این‌بودکه

بله، این چندسطر،قافیه ندارد. که ظاهراً معنی‌اش اینست که‌قافیه‌هادرجای خود مثل شعر قدیم نیست. وگرنه فی‌المثل «نشسته» را با«بسته» «بغداد» را با «فریاد» و «تنها» را با «آنجا» می‌شود به چشم قافیه‌شان نگاه کرد. اما در مورد وزن‌کم لطفی فرمودید. چون همهٔ این مصراعها در «بحر هزج» معروف است جز اینکه مصراعها کوتاه و بلندند. «نشسته درمیان شب = ۲ مفاعیلن» و «سطر دوم = ۴ مفاعیلن» و سطر سوم = ۶ مفاعیلن» والخ... وانگهی این ترکیب و تصویرها هیچکدام ازمن‌نیست و همین‌طور مفاهیم سطرها. اینها شکسته بسته‌هایی بود از مفاهیم و تعابیر چهار بیت مختلف از شاعران بزرگ کلاسیك. که همچنان که دیدید با عجله کنارهم چیدمشان به‌چند قصد. اول با این قصد که‌بگویم امثال شما اگر به‌شعر کلاسیك ایراد نمی‌گیرید، ولو اینکه غریب‌ترین تعبیرها یا ترکیب‌ها را هم درآن ببینید، صرفاً به‌علت تساوی طولی مصراعهاست‌وعادتی که‌به‌آن‌دارید. ولی درشعر نو چون مصراعها کوتاه و بلندند آمادهٔ مقاومت می‌شوید و بی‌اینکه لحظه‌ای تأمل کنید ایراد می‌گیرید. و قصد دوم هم این بود که باسرهم کردن این چندسطر به‌شما بگویم که متأسفانه شعر کلاسیك را هم نخوانده‌اید. چون اگر خوانده بودید دست‌کم به‌تصویرهای آن ایراد نمی‌گرفتید، آخر شما وقتی این بیت معروف«سعدی» را می‌خوانید:

ببند یك نفس ای آسمان دریچهٔ صبح

بر آفتاب که امشب خوش است‌باقمرم

و ترکیب «دریچهٔ صبح» را می‌بینیدچرا ایراد نمی‌گیرید ولی‌از ترکیب «درصبح» دراین چند سطر ناراحت می‌شوید؟ یا وقتی «لیلی و مجنون» نظامی را می‌خوانید و به این دوبیت می‌رسید.

قانون مغنیان بغداد

بیاع معاملان فریاد

طبال نفیر آهنین کوس

رهبان کلیسیای افسوس

مگر چشمتان به «کلیسیای افسوس» نمی‌خورد ؟ و مگر نمی‌بینید که می‌گوید «بیاع معاملان فریاد»، پس چرا اعتراض می‌کنید که مگر فریاد هم خریدنی و فروختنی است. یا چرا باید ترکیب «اسب صبح» و به‌خصوص «رکاب می» به‌نظرتان مضحک بیاید؟ می‌دانید چرا، چون هرگز نگاهتان براین بیت معروف خاقانی نیفتاده است:

در ده رکاب می که شعاعش عنان زنان

بر خنگ صبح برقع رعنا برافکند

بگذریم که «رکاب‌می» که در نظر شما از همه مضحک‌تر بود (اگر چه ظاهراً «اضافهٔ تشبیهی» به نظر می‌رسد بخصوص با توجه به «عنان زنان» و «خنگ») اصلا نوعی جام بوده است. و اما امیدوارم فکر نکنید که فقط از همین سه چهار بیت می‌شد چنین سوء استفاده‌ای کرد؟ نه...! من می‌توانستم براساس تعبیرها و تصویرهای گوناگون شعر گذشته فارسی یك شعرنو هزار مصراعی هم سرهم کنم . می‌توانستم در آخر همین قطعهٔ مورد مثال هم اضافه کنم که‌مثلاً :

سرانجام آسمان را دید

که بر کتف کبودش چون یهودان

ـ برفکند آن زردپاره‌ی زرد را زیبا

تا شما هم همچنان ایراد بگیرید که: مگر آسمان هم کتف دارد بی اینکه فکر کنید چه‌بسا ممکن است شاعری مثل خاقانی همین تعبیر را که به‌نظر شما غریب است بیان کرده باشد:

گردون یهودیانه به کتف کبود خویش
آن زردپاره بین که چه زیبا برافکند

ـ عذر می‌خواهم چون ممکن است حرفتان تمام‌نشده باشد،عکس‌العمل آن استاد درمقابل این توضیحات چه بود؟

ـ حقیقت اینکه آن حالت پرخاشگری اول را نداشت ولی مع‌الوصف به محاجه‌اش همچنان ادامه داد.

ـ بعد چه شد؟!

چه می‌خواهید بشود. بگذریم. غرض‌از این تفصیلات این‌بود که همانطور که شما اشاره کردید می‌خواستم این‌نتیجه را بگیرم که متأسفانه شعر کلاسیک‌را هم‌خوب نمی‌خوانند. چون‌اگرخوب می‌خواندند،دست کم به‌بسیاری از ترکیب‌ها و تصویرهای شعر امروز ایراد نمی‌گرفتند. این را هم‌البته نباید ناگفته گذاشت که آن عده از خوانندگان‌هم که‌واقعاً علاقمند هستند وسعی می‌کنند که باتأمل وحوصله شعر امروز رابخوانند و بفهمند،متأسفانه روش خواندنشان صحیح نیست.

ـ قبلا من همین سئوال را یا تقریباً نزدیک به‌این سئوال‌راکردم و اینکه شما درجوابی‌که دادید به‌این اصل اشاره‌نکردید. خب‌واقعاً روش صحیح‌خواندن شعرامروزچیست. به‌عبارت دیگر یک‌خوانندهٔ علاقمند چگونه باید باشعر امروز روبرو شود.

ـ سئوال هم نمی‌کردید به‌این نکته‌حتماً اشاره می‌کردم. ببینید! من این را بارها تجربه کرده‌ام که اکثر خوانندگان شعر امروز، وقتی مثلاً از من‌سئوال‌می‌کنند. مشکلشان فقط فلان مصرع درفلان شعراست.

یعنی می‌پرسند فلانی معنی این مصراع چیست؟. وچون این سؤال بارها تکرارشده است به‌این نتیجه رسیده‌ام که اینها مثلا نخستین‌مصراع یك شعر را می‌خوانند و به هرحال پیش خود به‌طرزی معنی و توجیه می کنند وبعد می‌روند سرمصراع دیگر. هیچگاه‌تمام‌شعر را یکجا نمی‌خوانند. خاطره‌ای به‌یادم آمد. شاید مسئله را روشن کند. شاعری‌است در اصفهان که شعر سنتی می گوید. ایشان یك بار از یکی از بچه‌های «جنگ» «آقای گلشیری یا شاید آقای کلباسی» سؤال می کنند که این سطر نیما چه معنی می‌دهد:

هست شب یك شب دم کرده و خاك

ظاهراً از شاعر پرسیده می‌شود که شما چه‌جورمعنی‌اش می کنید. ایشان جواب می‌دهد، من فقط این را می‌فهمم که «نیما» زبان فارسی نمی‌دانسته‌است. چون دراینجا کلمهٔ «خاك» زیادی است و معنی‌نمی‌دهد و اگرهم به‌قرینه کلماتی در مصراع حذف شده باشد، مطلقاً درست نیست. می‌دانید چرا ایشان به‌چنین قضاوتی‌رسیده است؟من فکر می کنم پیش‌خود چنین معنی کرده باشد: هست شب یك‌شب دم‌کرده و خاك هم یك خاك دم کرده، چون اگر چنین نبود هرگز نمی گفت: اگرهم به‌قرینه کلماتی در آن حذف شده باشد مطلقاً درست نیست.

ببینید! نتیجهٔ مصراع مصراع خواندن، یا دست کم یکی از نتایجش همین است. شاعر محترم حتی حاضر نشده‌اند، مصراع دوم شعر را هم بخوانند و بعداً قضاوت کنند. چون اگر خوانده بودند قطعاً می‌فهمیدند که کلمهٔ «خاك» مربوط به‌سطر بعدی است:

هست شب یك شب دم‌کرده و خاك
رنگ رخ باخته است.

البته باید این را عرض کنم که این نوع خواندن به‌شیوهٔ خواندن

شعر کلاسیك ماست به این معنی کـه خوانندهٔ شعر کهن ابتدا یك بیت را می‌خواند، روی آن تأمل می کند، معنی‌اش را می‌فهمد و بعد می‌رود سر بیت دوم. بیت دوم را نیز همینطور تا آخر. در صورتی که درشعر امروز چنین شیوهٔ خواندنی درست نیست. چون دراین نوع شعر تمام مصراعها باهم ارتباط دارنـد. و در شعرهای موفق از شاعران طراز اول نوپرداز، تمام کلمات هـم باهم مربوط هستند. به‌عبارت بهتر، در شعر قدیم «بیت» واحدشعر است. یعنی هر بیت یك شعر، ساختمانی جداگانه دارد البته ازنظر صوری وشکل ونه احیاناً محتوا. این بیت یك ساختمان دارد وآن بیت یك ساختمان دیگر. در صورتی که درشعر امروز واحد «بند» شعر است، که ممکن است از دومصراع تا ده مصراع و بیشترهم تشکیل شود. ما باید این «بند» را یکجا بخوانیم و روابطش را کشف کنیم و بعد برویم سر «بند» بعد و سپس از مجموع «بند»ها فضای نهایی شعر را درذهن تجسم و تصور کنیم. بنابراین ساختمان یك شعرنو کامل، تقریباً مثل ساختمان یـك بیت در شعر قدیم است و مطلقاً نمی‌شود یك مصراع را خواند و پیش خـود معنی کرد و بعد به‌مصراع دیگر رسید. من همیشه در کلاسهایم یك شعر کوتاه را که بشود روی تـابلو نوشت می‌نویسم و بعد به‌شاگردان مـی گویم پنج دقیقه وقت دارید، همهٔ این سطرهارا باهم بخوانید وبگوئید چه فهمیدید؟! خب آنها غالباً می گویند درست نمی‌فهمیم. حق هم دارند چون بازبان این شعر آشنا نیستند. بعد من توضیح می‌دهم به‌این ترتیب که می گویم ببینند! شما معنی تـك تك کلمات این شعر را مـی‌دانید ولـی درمجموع از پیداکردن روابط این کلمات وسطورعاجزید برعکس شعر قدیم که اگر احیاناً معنی لغات آن را بدانید به‌راحتی می‌توانید معنی کنید!

ـ ممکن است یك مثال بزنید تا بهتر روشن شود.

ــ بله ... یك بند از یکی از شعرهای خودم به‌یادم هست، که‌خود این «بند» به‌تنهایی هم می‌تواند یك شعر مستقل باشد:

تاریك‌ترین شبان بی‌شبگیر
رودی‌است سیاه
رودی است فرورونده
در مرداب
من شب را
قطره
قطره
می‌نوشم.

به شاگردان می‌گویم. ببینید! شما معنی تك تــك این کلمات را می‌دانید همچنین معنی دستوری تك‌تك سطرهــا راهم می‌فهمید وای در مجموع، رابطه‌ها را کشف نمی‌کنید و بنابراین نمی‌توانید فضای آن را در ذهن مجسم کنید. بعد ادامه می‌دهم که: کلید شعر در رابطه‌ای است که میان «مرداب» و «من» وجود دارد. اگر این رابطه را کشف کردید، به‌راحتی می‌توانید خودتان را جای شاعر قرار دهید و تمامی احساس او را درك کنید بدین طریق که: شاعری تنها درشبی تــاریك نشسته است. شبی که انگار هیچگاه به صبح نمی‌رسد. شاعر، انبوه تاریکی و ظلمت را به‌صورت رودی سیاه می‌بیند که به‌مردابی می‌ریزد. خوب... وقتی که درآخر می‌گوید: من شب را

قطره
قطره
می‌نوشم

پیداست که «من» همان «مرداب» است. یعنی احساس شاعر این

است که موج تاریك شب در مرداب وجود او فرو می‌ریزد.

- توضیحات روشن‌کننده‌ای بود. حالاکه از شعر خـودتان حرف زدید و باتوجه به‌اینکه خیلی از سئوالات من‌هم‌مربوط به‌شعرخود شما بود، ممکن است بگوئید که شما شعر خودتان را درمقایسه با شعر معاصر درچه وضعی می‌بینید؟!

ـ والا...! این‌سئوال را باید ازدیگران بکنید. معذرت‌می‌خواهم من نه‌می‌توانم ونه باید راجع به‌شعر خودم‌قضاوت کنم. آن‌هم‌درمقایسه باشعر دیگران.

- پس ممکن است نظرتان را راجع به‌شاعران معاصر بگوئیدالبته دلم می‌خواهد صریح باشد.

ـ این کلمهٔ «پس» درسئوال شما خیلی معنا دارد! چون من راجع به‌خودم حرف نزدم، حالا باید از شاعران دیگر صحبت کنم. بله ...؟!

- نه... واقعامن باچنین قصدی این سئوال را مطرح نکردم

ـ آخر قرار بودکه این مصاحبه صرفاً مربوط به‌کارخود من باشد و دربارهٔ شاعران دیگر اصلاً گفتگویی نشود.

- قرارکه نبود. خود من بیشتر دلم می‌خواست‌که راجع به‌شعرخود شما سئوال‌کنم. ولی برای اینکه مصاحبه خیلی خصوصی نشود،چه عیب داردکه این آخرین سئوال هم به‌دیگران مربوط بشود.

ـ آخر این سئوال شما یك وضع خـاص دارد . مفهوم سئوال طوری است کـه انگار در وهلهٔ اول نظر مرا راجـع به شاعران معاصر

مـی‌خواهید نه‌شعر معاصر . دیگر اینکه می‌خواهید این نظر، یک نظر صریح باشد .

ـ نه... سوء تفاهم نشود. من اگر گفتم «صریح»، فکر کردم ممکن است به‌عللی دربارهٔ بعضی از شاعران نخواهید به صراحت‌صحبت کنید.

ـ دربارهٔ شاعران ممکن‌است. ولی دربارهٔ شعر آنها من همواره نظر صریح داده‌ام. به‌هرحال بگذریم.

حقیقت اینست که من هنوز در مجموع کسی را همچون «نیما» نمی‌شناسم شخصیت نیما برای من همیشه عجیب بوده است، شعراوهم همین‌طور. ومعتقدم که هنوز آنچنان که شاید و باید کارهای او تجزیه و تحلیل نشده است. بیشتر حرف‌ها و نوشته‌ها که دربارهٔ اوست جنبهٔ کلی دارد. در این میان تنها «امید» است که غیراز مقالهٔ مفصل و مستدل خود راجع به‌اوزان نیمائی،هم‌درجهت شناساندن‌زبان نیما کوشیدوهم‌یکی دو شعر اورا مثل « کارشب‌پـا » تحلیل کرد. نمی‌دانم کتاب « بـدعت‌ها وبدایع نیمایوشیج» او درچه مرحله‌ای است؟ البته دیگران‌هم کوشش‌هایی کرده‌اند. ولـی به‌نظرمن هنوز بسیاری از جوانب کار او ناشناخته مانده است. برعکس در مورد شاعران پس از او مثل «شاملو» «امید» و «فروغ» و برخی دیگر به‌حد کافی بحث شده است.

ـ یعنی آنقدرکه دیگر حرفی نیست در بارهٔ آنها زد؟

حقیقتش را بخواهید، نه، مـی‌دانید ! گذشته از شعر «فـروغ» ، شاعری که دیگر درمیان ما نیست، تا وقتی که کارهای با ارزش جدیدی یا مجموعهٔ قابل بحثی از اینها چاپ نشود، به‌نظر من حرفی برای گفتن

نیست. چون متأسفانه در این چند سال اخیر آنچه شعر از اینها شنیده شده یا دیده شده است در حد کارهای موفقشان نبوده.

- می‌خواهید بگوئید این شاعران متوقف شده‌اند؟

من نمی‌توانم چنین نظری بدهم. چون عرض کردم هنوز مجموعه‌ای که آثار سال‌های اخیر آنها را دربرداشته باشد ندیده‌ام. ولی به هرحال آن شعرهایی که از آنها خوانده‌ام یا شنیده‌ام در حد کارهای قبلی‌شان نبوده است.

- دیگران چطور؟

اصولا در سال‌های اخیر، اکثر شاعران ما در خلوت خود بوده‌اند و کمتر شعر چاپ کرده‌اند. بنابراین اگرهم کارهایی کرده‌اند ما اطلاع نداریم. ولی آنچه تک و توک از این و آن در همین روزنامهٔ کیهان یا اطلاعات یا مجله «تماشا» یا مجله «رودکی» یا «نگین» و ماهنامهٔ «سخن» چاپ شده است، هیچکدام جالب نبوده‌است. گذشته از شعری که دو سه سال پیش از طاهرهٔ صفارزاده در آیندگان چاپ شد و وضع خاصی داشت؛ باید بگویم در این مدت من تنها یک شعر خوب از رؤیائی شنیده‌ام و چند شعرهم از «سپانلو» در کیهان خواندم که درخط کارهای «سپانلو» خوب بود و نشان می‌داد که «سپانلو» واقعاً کار می‌کند. شفاهاً هم چند شعری از او شنیده‌ام که قابل توجه بوده.

- سالهای اخیر که می‌گویید منظورتان ازچه سالی است؟

- این پنج ـ شش سال اخیر. از وقتی که «طنین در دلتا»ی خانم

صفارزاده درآمد. ومن امیدوار بودم که با بحث‌هایی که برمی‌انگیزد که به‌هرحال تا حدودی‌هم برانگیخت وخود من هم یك طرف این‌بحث‌ها بودم، یك مقدار این‌حالت رکود وسکونی که گریبانگیر شعر معاصر شده بود بهم بخورد و باز شاهد تحرك سال‌های قبل باشیم.

ـ خود خانم صفارزاده بعد از کتاب «طنین دردلتا» چه کرده است؟

من چون زیاد گرفتار بوده‌ام، شعرهای تازهٔ او را نشنیده‌ام ولی اطمینان دارم که همچنان کار می کند.

ـ کار می‌کند ولی چاپ نمی‌کند ؟!

شاید، چون الان مجله‌ای یا بهتر بگویم فضای مناسبی نداریم. اگرداشتیم لابد چاپ می کرد، وانگهی فعلاً شعر، خیلی‌هم جدی گرفته نمی‌شود.

ـ ولی به‌هرحال در همین سالها شاعرانی هم بوده‌اند که بی‌توجه به‌جدی نبودن یا مناسب نبودن شعرهای فراوان چاپ کرده‌اند. از خانم صفارزاده بگذریم که من دربارهٔ او قضاوتی نمی‌کنم.

نمی‌دانم منظور شما شاعران بخصوصی‌هستندیانه. اما درهرحال با حرف شما موافقم. مثلا «نادرپور» کماکان هرشعر تازه‌اش را به چاپ سپرده است. یا «آتشی» کمتر هفته‌ای بوده که در «تماشا» شعر نداشته باشد. یا مثلا «اوجی» که درچاپ شعرهایش عجیب اصرار دارد. نمی-دانم! مثل اینکه برخی از شاعران هستند که تا شعرشان را چاپ نکنند،

نمی‌توانند شعر تازه بگویند.

ــ شما از هیچکدام از شعرهایی‌که این سه شاعر در این مدت چاپ کردند، خوشتان نیامد؟!

ــ نه ... چون هیچکدام موفق نبود

ــ اما در جواب قبلی گفتید که از «صفارزاده» و «رؤیائی» و «سپانلو» چند شعر خوب خوانده‌اید. این برای من سئوالی پیش می‌آورد باتوجه به اینکه هرکدام از اینها راه مخصوصی دارند، چطور شما از شعر هرسه خوشتان آمده است؟

سئوال بجائی است. من به‌طور کلی داشتم از شعرهای سالهای اخیر حرف می‌زدم. اعم از اینکه خوانده‌ام یا شنیده‌ام.وگفتم که ازمیان همهٔ شعرهای چاپ شده، این چند شعر قابل توجه بود. منتها نگفتم که هرکدام درمحدودهٔ کار شعری خاص آنها. شعر «صفارزاده» در مقایسه باکارهای خودش. شعر «رؤیا» و «سپانلو»هم‌در مقایسه باکارهای‌خودشان والا معلوم است که راه هیچکدام از اینها به‌هم شبیه نیست. صفارزاده شاعری صاحب سبك است و شعر او نتیجهٔ راهیابی‌های اوست. با مختصاتی انحصاری، به‌طوری که می‌توان گفت او تنها زنی است که توانست از زیربار «فروغ» بیرون بیاید و به‌شعری برسد که ازهرلحاظ مخصوص به‌اوست. همچنین است «سپانلو»، که زبان شعرش از همان سالهای آغاز شاعری او مشخص بود. برعکس «رؤیا» که درآغاز کار ضعیف بود، اما براثر تجربه‌هایی که روی «فرم»های مختلف کرد و نیز درگیری با شعر برخی از شاعران معاصر فرانسه مثل «والری» و «سن-ژون‌پرس» به «شعرهای دریائی» و خاصه «دلتنگی‌ها» رسید که به‌نظر من

بهترین مجموعهٔ شعر اوست. و هم اکنون او شاعری است که صرفاً به تکنیك و فرم خاص شعر خودش اتکاء دارد. و این توجه به «فرم» تا آنجاست که به جرأت می‌توانم بگویم، من کمتر شعری از «رؤیا» خوانده‌ام که «حالت» داشته باشد. یعنی واقعاً مرا تکان بدهد. نمی‌دانم چون شاعری است بی‌توجه به‌واقعیات اطراف خود. دوستدار ظواهر زندگی و دوستدار خویشتن خویش. گویی کمتر چیزی او را متأثر می‌کند و مثل اینکه لحظات تفکر و تأمل او وقتی‌است که به«اشرافیت» متشکل شعرخود می‌اندیشد.

- حتماً شعرهای اخیرش را با «پرویز اسلامپور» دیده‌اید؟

در «تماشا»؟. متأسفانه بله. وایکاش نمی‌دیدم. چون برای من جز عصبیت هیچ چیز ندارد. همین است که می‌گویم کارهای او بیشتر به بازی و تفنن شبیه است. انگارکه هیچ چیز جدی برای او وجودندارد. شایدهم خود او اینها را خیلی جدی می‌گیرد. نمی‌دانم. به‌هرحال‌حیف اوست که‌به‌زبانی‌خاص درشعر دست یافته و چند شعرموفق‌در«دریائی‌ها» و چند شعر خوب و باحالت‌هم در «دلتنگی‌ها» دارد.

- همین چند شعر کافی نیست‌که اورا شاعر خوبی نشان بدهد.

چرا ...! واقعیت اینست که یك منتقد باید صرفاً به‌آثار یك‌شاعر توجه داشته باشد، نه‌خود او. با وجود این وقتی منتقدی با روحیات یك شاعر آشنابود، نمی‌تواندبی‌توجه به‌شخصیت او در موردآثارش‌قضاوت کند. من در این سالها وقتی از رفتار و اعمال خاص برخی از شاعران با خبر شده‌ام، و واقعاً تعجب کرده‌ام. رفتار و اعمالی که می‌توان‌به‌حقارت تعبیرش کرد. وقتی می‌شنوم فلان شاعر ازاینکه چند هفته‌ای ازاو خبری

در مطبوعات نبوده است، به‌تکاپو می‌افتدوشروع می‌کندبه‌تماس با این و آن، بلکه ازاو سخنی گفته شود، سخت ناراحت می‌شوم. یا وقتی شاعری دیگر اینجا و آنجا شعرخود را تبلیغ می‌کندبه‌قصدهای مختلف، افسوس می‌خورم. یاوقتی برخی از شاعران‌را می‌شناسم که سازشکاری را به‌حدی می‌رسانندکه باهمهٔ انتقادها و فحاشی‌های فلان منتقد، ازترس اینکه مبادا به شهرتشان لطمه بخورد، به‌راحتی با او کنار می‌آیند و دوست می‌شوند، شگفت‌زده می‌شوم. یا وقتی می‌شنوم شاعرانی هستند که دورهم جمع می‌شوند، به‌قصد اینکه در مصاحبه‌هایشان از یکدیگر تعریف کنند و به شاعران دیگر خرده بگیرند، متأثر می‌شوم. خب ... آیا اینهمه کافی نیست‌که دریك منتقد اثر سوء داشته باشد؟ آیا میان شاعری که دنبال شعرش این طرف و آن طرف راه می‌افتد، با شاعری که اصلا فکر این کارهم برایش توهین‌آمیز است، تفاوتی نیست؟ آخر آن طرف قضیه‌هم هست. سهراب سپهری هم هست که اگر سال‌هاهم دربارهٔ او و شعراو سخنی گفته نشود، مطلقاً اهمیت نمی‌دهد. البته شاعرانی هم هستند که واقعاً باشخصیت و انسانند وحتی می‌توان‌گفت «شاعر»ند ولی ممکن است منتقدی مثل من به‌شعرشان اعتقاد نداشته باشد. این مسئلهٔ دیگری است.

ـ شما گفتید «شاعرانی‌که باشخصیت وانسانند وحتی می‌توان‌گفت شاعرند» نفهمیدم منظورتان چیست؟

ـ یعنی اخلاقاً برای من قابل احترامند و می‌دانم که ذاتاً هم‌شاعر هستند ولی شعرشان درنظر من شعر کاملی نیست. اگرچه گهگاه‌می‌بینم که همینها نیز قضاوت صریح آدم را نسبت به‌شعرشان به‌حساب‌یك‌نوع غرض ورزی می‌گذارند و گاه در برخورد با آدم صورتشان را هم

برمی‌گردانند. و این واقعاً جای تأسف است البته ممکن است یك شاعر اخلاقاً انسان خوبی باشد، ولی رفتار و زندگی شاعرانه نداشته باشد. می‌دانید یك شاعر یك مقدارهم باید هوشیاری ورندی داشته باشد.

هرشاعری به‌هرحال یکی دو شعر خوب دارد ولی جوهر شاعری داشتن چیز دیگری است. اول باید شاعر بود. یعنی رفتار وزندگی شاعرانه‌داشت وبعداً شعر گفت. من وقتی با «آزاد» روبرو می‌شوم پیش از اینکه فکر کنم این «محمود مشرف آزاد تهرانی» است، فکر می کنم یك شاعر است. برعکس، هستند کسانی که شعر می گویند اما پیش از اینکه یاد شعر گفتن آنها بیفتم، به‌عنوان فردی ازافراد به‌آنها نگاه‌می کنم. اینکه گفتم «نیما» از هرلحاظ برای من یك شخصیت فوق‌العاده است، برای اینست که همهٔ این نکات مثبت و ممتازی را که عرض کردم دراو می‌بینم. فکر کنید سی‌سال درخلوت نشستن و کمترین وقعی به توهین‌ها و دشنام‌های این و آن نگذاشتن چقدر اطمینان و اعتماد و اعتقاد و علو طبع می‌خواهد. چقدر روحیهٔ شاعرانه می‌خواهد. و او را مقایسه کنید با آنهایی که کافی است یك ماه وفقط یك ماه شعرشان چاپ نشود یا یك انتقاد برشعرشان ببینند وازکوره به‌درروند.

شعر: معماری کلام...[1]

– بله ... من درسئوالم می‌خواستم خلاصهٔ نظریات شمارا بگویم و به‌اصطلاح جمع بندی کنم که ...

– می‌فهمم. می‌خواستید بگوئید که از شعر مشروطیت به‌اندازهٔ لازم حرف زده شد، حالا اگر کافی نبود...

– نه‌خیر... برای‌من که‌کافی بود. نهایتا می‌خواستم زودتر به‌سئوال اصلی‌ام برسم دربارهٔ شعر و ادبیات معاصر. چون درکلاس‌هایتان شما بیشتر از حقانیت شعر امروز ومبانی آن واینکه چرا به‌وجود

1ـ این «مصاحبه» از ردهٔ گفت وگوهایی است که ظاهراً به‌علت عدم امکان طرح وبررسی نوع مطالب آنها درکلاسهای درس ادبیات معاصر، با عده‌ای‌ازدانشجویان «مدرسه عالی ادبیات و زبانهای خارجه» به‌طورجداگانه، درطول ششماه اززمستان ۵۶ تا آغاز تابستان ۵۷ انجام‌گرفته و بر روی نوار ضبط شده است. و اما این قسمت اولین نوار مربوط به‌شعر امروز است که بعدازبحث دربارهٔ ادبیات‌مشروطه آغاز شده وچون مصاحبه‌کننده خانم «صمیم» از دوستداران شعرسپهری بوده از همان اول، گفت وگو را به‌شعراوکشانده است. متن‌کتبی جز در موارد نادر (وبه ناگزیر) تقریباً مطابق با اصل شفاهی است. این را هم بگویم که این قسمت از میان همهٔ آن نوارها، به‌قصد چاپ درکتاب ویژهٔ«سپهری» آقای علی دهباشی، پیاده شد. وچه‌بسا اگر اصرار وپشتکار ایشان نبود، همچنان برروی‌نوار می‌ماند ودراین‌کتاب هم نمی‌آمد.

آمده است حرف می‌زدید؛ ولی تقریباً هیچوقت نشد که از افکار و اندیشه‌های شاعران خوب امروز مثل احمدشاملو و م. امید، یا شعرهای سهراب سپهری یا شعر فروغ فرخزاد به‌طوراختصاصی حرف بزنید. البته مشکلاتی‌هم بود وهنوز هم هست که‌مادانشجویان همیشه به‌آنها وقوف داشته‌ایم. حالا اگر خسته نشده باشید...

ـ نه... خواهش می کنم. هنوز به‌خستگی نرسیده

ـ بله... تاآنجا که من اطلاع دارم غیر از چند مقاله درمورد شعر امروزمثل «کی‌مرده کی بجاست» و «ازسرچشمه تا مصب» در «جنگ» خودتان...

ـ «جنگ اصفهان» بگوئید. چون «جنگ» من نیست. جنگ خیلی‌هاست.

ـ مگر دراصفهان‌کسان دیگری هم بوده‌اند؟

ـ مگر قرار بوده، نباشند.

ـ منظورم جز خود شما از میان همکاران جنگ، اصفهانی‌های دیگری هم بوده‌اند؟

ـ بله، همکاران اصلی همه‌شان اصفهانی هستند.

ـ ولی تاآنجاکه من دیده‌ام، اغلب ازچهره‌های معروف‌امروزند.

ـ منظورتان در سطح مملکت ـ بله ... برخی با جنگ شروع کرده‌اند و بعد معروف شده‌اند وبرخی دیگرهم از قبل معروف بوده‌اند و باجنگ‌همکاری کرده‌اند،ظاهراً شما همهٔ شماره‌های جنگ‌رانديده‌ايد. يا يادتان نيست . پايه‌گذاران اصلی جنگ سه چهار نفری بيشتر نبودند.

وهمه‌هم اصفهانی. حالا که به‌اینجا رسید اجازه بدهید خیلی خلاصه‌شرح ماجرای این مجله را بدهم. ازسال چهل ویك ما سه‌چهارنفری بودیم، من و برادران گلشیری و کلباسی، همراه با چند نفر دیگر که جلساتی داشتیم و درحقیقت حاصل این جلسات، اولین شمارهٔ جنگ شد، که در سال ۴۳ یا ۴۴ (اگر اشتباه نکنم) انتشار یافت. از شمارهٔ دوم جلیل دوستخواه‌هم که دکتر ادبیات شده بود و دردانشگاه اصفهان تدریس می‌کرد به‌ما پیوست و همچنین ابوالحسن نجفی، مترجم معروف، که تازه از فرنگ برگشته بود.

- می‌بخشید این آقایان هم اصفهانی هستند؟!

- بله بله. یعنی دوستخواه ازتهران و نجفی‌هم ازپاریس درواقع به‌شهر خودشان برگشته بودند. همچنانکه احمد میرعلائی، که اوهم از لندن به‌شهر خودش برگشته بود و ضیاء موحدهم که داشت از بوشهر برمی‌گشت و همچنین دکتر مصطفی رحیمی و دکتر بهرام صادقی که تقریباً اصفهانی‌هستند. یعنی نائینی‌ونجف آبادی‌اند ودکترهراندقو کاسیان که طبیب ارمنی اصفهانی است و امیرحسین افراسیابی و عبدالحسین آل رسول مدیر «انتشارات زمان» که بعدها چاپ و پخش جنگ‌هم به عهدهٔ ایشان شد.

- همه‌که اصفهانی شدند.

- تقصیرخود شما بودکه عرق اصفهانی - بهتر بگویم‌اصفهانی‌گری مرا به‌جوش آوردید. شوخی می‌کنم می‌بخشید. درهرحال اینها بودند وعده‌ای جوان‌ترهم. و بازهم، همه اصفهانی که اولین کارهایشان را با همین مجله شروع کردند. مثلا مجیدنفیسی، رضا فرخفال، محمد

رضا شیروانی، یونس تراکمه، هرمز شهدادی ، برهان حسینی و...
و خلاصه، حاصل این‌همه، که تاحال ده شمارهٔ جنگ شده‌است در عرض ده ـ چهارده سال. و البته یاری و همکاری بسیاری ازشاعران و نویسندگان و مترجمان‌معروف غیر اصفهانی امثال احمد شاملو ـ اخوان ثالث (م.امید) محمود تهرانی (م.آزاد) منوچهر آتشی، یدالله رؤیائی ـ محمدعلی سپانلو ـ احمد رضا احمدی ـ صفدر تقی‌ـ زاده ـ محمد علی‌صفریان ـ سیروس‌طاهباز ـ پرویز مهاجر ـ رضا سید حسینی ـ تقی مدرسی ـ ناصر تقوائی ـ میهن بهرامی و... و دیگر اینکه می‌بخشید که حاشیه از متن...

ـ نه...خواهش‌می‌کنم. من داشتم به‌مقاله‌های شما درجنگ‌اصفهان اشاره می‌کردم‌که به‌این توضیح‌ها کشید والبته جالب بود. بله... می‌گفتم‌که غیرازمقالات شما درجنگ اصفهان ومقدمهٔ کتاب «شعر نو از آغاز تا امروز» وغیراز اشاره‌هایی کوتاه درچند مصاحبه و دومقاله یکی راجع به «فروغ» ویکی خیلی مفصل راجع به‌شعر «شاملو» دیگر به‌طور جداگانه از شما چیزی نخوانده‌ام.

ـ غیر از نقد کتابهای شعر ، یک مقالهٔ مستقل‌هم براساس شعر «امید» بانام «از نشان دادن تاشعر» درمجلهٔ «فرهنگ و زندگی» ازمن‌چاپ شده است.

ـ در مورد نیما و سهراب سپهری که جداگانه مقاله یا نقدی ننوشته‌اید؟

ـ به‌طور جداگانه هنوز خیر. البته‌یادداشتهایی دارم. چون بعداز کتاب «شعر نو» طرحی‌درنظر بوده، که در مورد آثار هریك‌از شاعران پیشرفتهٔ امروز ، البته بیشتر برای دانشجویان و با این هدف که کتاب

درسی بشود، کتابهائی ترتیب بدهم. با انتشارات «زمان» هم درمورد چاپ آنها مذاکره شده است.

ـ شاعران پیشرفته یعنی همانهایی‌که شعرهایشان‌را تفسیر کرده‌اید. درآخرکتاب «شعر نو ازآغاز تا امروز»؟

بله ... تقریباً

ـ ولی... البته خیلی معذرت می‌خواهم این سئوال را می‌کنم. درآن‌کتاب ازشاعران مشهور، تقریبا از همه شعر تفسیرکرده‌اید. به‌غیرازسپهری. آیا ازنظرشما شعرسپهری درآن‌حد نبود.. ؟

نه نه ... اصلا اینطور نیست. شعر سپهری شعری است بازبانی خاص ومهری مخصوص و مشخص که نمی‌توان به‌آن اهمیت نداد. اما اینکه‌از او شعری تفسیر نکرده‌ام، حقیقتش نمی‌دانم چرا؟. چرامثلا شعر «نشانی» او را تفسیر نکرده بوده‌ام، نمیدانم. شایدهم چون «براهنی» قبلا راجع به‌این شعر تفسیری یامقاله‌ای نوشته بودکه به‌نظرم همان‌کافی بنظر می‌رسید.

ـ مگر سپهری همین‌یك شعر را دارد.؟

معلوم است‌که نه.ولی مناسب‌ترین شعر به اعتبار تشکل وفضایی که دارد، همین «نشانی» است. دربقیهٔ شعرها بیش یاکم باحرفهای شاعرانه روبروئیم تا «ساخت» شعر.

ـ خب... هرشعری حرفهای شاعرانهٔ یك‌شاعر است، مگر نه...؟

نه ... منظورم چیز دیگری‌است. ببینید! ما یك شعر «حرفی»

داریم و یك شعر «ساختمانی» یا بهتر بگویم «ساختاری». این را در بعضی مقاله ها یا مصاحبه‌هایم قبلا اشاره کرده‌ام . می‌دانید بعضی شاعران فقط حرف می‌زنند بی‌هیچ تصویری. که‌دیگر آن شعر نیست شعار است. مثل همهٔ شاعرانی که از «شاملو» و «امید» تقلید می کنند.

- یعنی شعر اینها هم «حرفی» است؟

نه‌نه ... البته آنها شعر حرفی و شعاری هم دارند. ولی شعرهای موفقشان آن شعرهایی است که ساختی استوار و متشکل دارد. بله ... داشتم می گفتم ...

- می گفتید بعضی شاعران فقط حرف...

فقط حرف می‌زنند یعنی شعار می‌دهند. برخی دیگر حرف می‌زنند ولی شاعرانه . بعضی هم شعرشان صرفاً ترسیم و تصویر یك فضای عینی ـ ذهنی است. در شعر «حرفی» حذف هرچند سطر، امکان دارد و لطمه‌ای آنچنانی به شعر نمی‌خورد . ولی در شعر « ساختاری » حتی حذف یك کلمه، به‌ساختمان شعر لطمه می‌زند. ببینید! اگرمقداری از یك خط مستقیم را برداریم باز همان خط است اما از یك دایره اگر قسمتی برداشته شود،دیگردایره نیست. شعرهای «حرفی» همان «خط»اند وشعرهای متشکل «دایره».

- ... ولی یك نکته هنوز برای من حل نشده. وآن اینست که مگر سپهری باهمین به‌قول شما حرفهای شاعرانه ، سپهری نشده و به اصطلاح جزو شاعران خوب امروز درحساب نمی‌آید؟

چرا. چون زبان‌شعری‌دارد خاص خودش. یعنی خیلی‌هاحرفهای

شاعرانه مـی‌نویسند ولی سپهری نیستند. و به اعتبار همین زبان مستقل است که کار او ارزش دارد. خود من پیش ازاین درمقالهٔ «کی مرده کی بجاست» که ۱۰ـ ۱۲ سال قبل نوشته شده باتوجه به‌همین زبـان شعر او، او را یکـی از هفت هشت شاعر پیشرفتهٔ امروز دانسته‌ام.

ـ یعنی الان نمی‌دانید؟

چرا ... منتها حرف من در مورد ساختمان شعر بود و اینکه شعر سپهری اساساً شعر «حرفی» است و جز در یکی دو مورد فاقد «ساخت» است و ...

ـ می‌بخشید. اگر این سئوال را مطرح می‌کنم. چون اگر شما این حرف را نمی‌زدید، شاید هیچگاه مطرحش نمی‌کردم. و آن اینست که: تا بحال همه از شعر سپهری تمجیدکرده‌اند و گفته‌اند یك شعر صمیمی است و بخصوص از اندیشه و عرفان شعر او زیـاد حرف زده‌اند، ولی هیچکس به‌نداشتن «ساخت» درشعر او ـ آنطورکه شما می‌گوئید و نقص شعرش می‌دانید ـ اشاره نکرده.

من به‌دیگران کار ندارم. ببینید! درنظر من سه اصل «جوهر» و «بیان» و «اندیشه» درشعر، درحکم سه رأس مثلث یك شعراست که دایرهٔ محاط در آن به‌منزلهٔ کل متشکل شعر محسوب می‌شودو در حقیقت‌مرکز این دایره است که مرکز ثقل شعر وخاستگاه فرم وشکل آنست. وهمین «ساختمان» است که آن سه اصل یا بهتر بگوئیم آن سه ضلع را برگردهٔ خود نگهداشته است. حال اگر این سه اصل مثلا سه نقطه برروی یك خط مستقیم باشد، شعر ازشکل و حجم یك اثر هنری که مهمترین ضامن قوام و دوامش، همین «ساخت» دقیق و استوار آنست، می‌افتد وعاری می‌شود.

- به‌هرحال، پس شما به‌این سه‌اصل در شعر سپهری معتقد هستید درصورتیکه درشعرهای خیلی ازشاعران، این سه‌اصل هم دیده نمی‌شود.

کاملا همین‌طور است. همین که‌این سه‌اصل در شعرسپهری موج می‌زند و آشکارا پیداست، امتیاز بزرگی است. اما یك شعر کامل، همیشه چیزهایی افزون براینها دارد. بله... این فرم وشکل همراه بابیانی‌پیشرفته است که برای یك اثر هنری ایجاد تشخص می کند. هراثر هنری طرحی است که از مجموع فکر و تخیل وزبان‌وچگونگی‌بیان و ترکیب وادغام اینها درهم، افکنده می‌شود، و در شعرطرحی است از کلمات، که چون افکنده شد شعری مـی‌شود همچون «بنا»یی بلند و متشکل.

بنابراین هرشعر موفق‌مجموعه‌ای یا بهتر بگوئیم سازمانی‌متشکل از واژه‌هاست. سازمان بدن یك انسان را درنظر بگیرید! شعرفقط‌جریان خون نیست. لطافت پوست‌هم نیست. خون در بدن انسان با چه هدفی حرکت می کند؟ باهدف حیات بخشی. البته بی‌اینکه بداند. جوهرشعر هم درکالبد شعر همینطور است. منتها باید کالبدبعنوان ظرف این جوهر باشد والا دوام یك‌اثرشعری یابطورکلی هنری، تضمین نمی‌شود. درست است اگر خون نباشد کالبد پژمرده می‌شود، مثل بسیاری از شعارها که نام شعر به‌آنها می‌دهند، ولی چـون نه‌جوهر شعری دارد و نه‌کالبدی که آن را نگهدارد دراندك مدتی محو و نابود می‌شود. همچنین اگرجوهر و خون بود ولی درکالبدی و بدنی جریان نداشت، دیر یا زودازحرکت می‌ایستد و خشك می‌شود. یا اگرنه، پیش‌ازاینکه خشك‌شود درکالبدشعر شاعران بزرگ، جریان‌مـی‌یابد. مثل حافظ، که گاه از جوهراندیشگی هم مخیل و هم غیر مخیلی که شاعران پیش ازاو - چنانکه باید و شاید - درتشکیل و تبیین آن موفق نشده‌اند، در«ساخت» استوار غزل‌خـود استفاده کرده‌و در حقیقت آنرا به‌نام‌خود به‌ثبت داده است. ودیگر آن

اندیشهٔ خاص صرفاً در قالب بیت حافظ است که برمدار حافظهٔ ما می‌گردد.

- بنابراین ازجوهر شعر سپهری هم می‌توانند بردارند.

خب بله. تا چه شاعری باشد؟!. منتها چون زبان شعر سپهری بسیار مشخص است کمتر، ولی مثلا از شعرها و تصویرهای «احمد رضا احمدی» به‌راحتی می‌شود برداشت . چون شعر «احمدی» آن سه اصل راهم درحد شعر سپهری ندارد.

- پس چطور است که «فروغ» اورا هم جزو یکی از شاعران برگزیده‌اش انتخاب‌کرده؟

در کتاب «از نیما تا بعد» منظورتان است و البته شعر او را من هم در «شعر نو از آغاز تا امروز» از او چند شعری انتخاب کرده‌ام. ولی این دلیل نمی‌شود. می‌دانید «فروغ» این اواخر صرفاً به‌جوهر شعر توجه داشت و به‌یك نوع سادگی بیان وفضا و این‌را در شعر «احمدی» می‌دید و همچنین درشعر «بیژن جلالی» ولی به‌نظر من «فروغ» اشتباه می‌کرد. چون آنچه «فروغ» اعتقاد داشت برای شعر لازم هست ولی کافی نیست منتها شعر سپهری غیر ازاینکه این امتیاز را دارد امتیازهای دیگر هم دارد.

- یعنی آن سه‌اصل راکه گفتید. جوهر و بیان و اندیشهٔ شعری و بخصوص عرفان شعر او.

عرفان ؟!... نه ... عرفان به‌معنی مصطلحش که مطلقاً در شعر سپهری نیست. می‌دانید! درشعر سپهری هم مثل« فروغ » دودورهٔ شعری

هست. دورهٔ اول که شامل مجموعه‌های «مرگ رنگ» «زندگی خوابها و «آوار آفتاب» و «شرق اندوه» می‌شود و دورهٔ دوم که شعر بلند «صدای پای آب» و «مسافر» و «حجم سبز» را دارد. درست به‌خلاف «فروغ» که تقریباً غیر منتظرانه یا غیر منتظره به «تولدی دیگر» رسید؛ سپهری در شعرش بیش یا کم یک سیر تکاملی داشته است. و این از اول قابل پیش بینی بود. یعنی می‌توان به‌ترتیب هریک از مجموعه‌هایش را صورت متکامل مجموعهٔ پیشین دانست. گذشته از شعرهای اولیه و «مرگ رنگ» که شعرهای موزون سپهری است و متأثر از «نیما»، سپهری‌یی که امروز ما می‌شناسیم از «زندگی خوابها» کار خودراشروع کرده‌است.

- مگر قبل ازکتاب «مرگ رنگ» شعرهای دیگری هم دارد؟

بله ... یک مجموعهٔ دیگرهم دارد به‌نام «درکنار چمن یا آرامگاه عشق» در قالبهای سنتی با مقدمهٔ «مشفق کاشانی»، که ازنوابغ که بگذریم مثل اولین کار هر شاعری است. به‌هرحال از سرچشمهٔ «زندگی خوابها»ست که حرکت ذهن او آغاز می‌شود و در «آوارآفتاب» ادامه می‌یابد و به «شرق اندوه» می‌رسد. در «شرق‌اندوه» این حرکت به‌اصطلاع «ریتم» می‌گیرد و گاه از نظروزن، «ضربی» می‌شود. دراین کتاب تأثیر از غزلیات شمس کاملا پیداست.

- می‌شود به‌یک نمونه اشاره کنید!

زیاد هست. حفظ که نیستم. اجازه بدهید ... مثلااین سطر: «در باغ زمان تنها نشدیم، ای سنگ و نگاه، ای وهم و درخت، آیانشدیم» یا مثلا این تکه:

«من سازم، بندی آوازم، برگیرم، بنوازم، برتارم زخمهٔ «لا» زن،

راه فنازن» واصولا این مجموعه یعنی«شرق اندوه» تماماً متأثر از جوهر اندیشهٔ شرقی است و درحقیقت اندوه تابناك شرق است که ـ شاید هم ناخود آگاه ـ موجب این نامگذاری شده . یعنی «شرق اندوه» . شما فقط یك واژه «نیلوفر» رادر این کتاب و تاحدودی «آوار آفتاب»مقایسه کنید با « نیلوفر »های « صدای پای آب » و « مسافر » و «حجم سبز»، خواهید دید دوگونه «نیلوفر»ند یعنی دردو کتاب اول، « نیلوفر » نیلوفر شرقی است و نمادین ، ولی در شعرهای بعد نه. یاواژهٔ «خدا» ، مثلا «خدا»های فراوان «شرق‌اندوه» و بعد « صدای پای‌آب » و شعرهای بعدی، که «خدا» چهره‌ای کاملا زمینی پیدا می کند.

ـ معذرت می‌خواهم ـ من دقیقاً متوجه نشدم‌که منظور شما...

می‌فهمم چه می‌خواهید بگوئید! خلاصه بگویم: ما جلوه‌های‌این اندیشهٔ شرقی را دربرخی از شعرهای «آوار آفتاب» (که در مقدمهٔ آن راجع به شرق وغرب وتفاوت آفاقی وا نفسی آنها اشاره‌هایی هم دارد) تا «شرق‌اندوه» که تماماً «باز تافت» ذهنیت شرقی سپهری است می‌بینیم ؛منتها به‌نظر من از «صدای پای آب» به‌بعد وبویژه‌دراین شعر (ونه در برخی‌از سطرها آنهم به صرف یک حرف یا یك تصویر) این جلوه را نمی‌توان دید. از «صدای پای آب» به‌بعد دیگر شرق و غرب و اساساً همهٔ موجودات، انسان وحیوان و نبات برای او دریك حد از ارزشند . ازاین شعر بلند به بعد، حرکتهای‌عرفانی به‌آن معنی‌نیست. شعرهازمینی وخاکی است.هرچه هست همینجاست و هرآمیختگی ویگانگی‌هم برروی‌همین خاك طرح می‌یابد و به اصطلاح صورت می‌بندد.

ـ یعنی از«صدای پای‌آب» به‌بعد اینطورکه شما تحلیل می‌کنیدشعر

سپهری یك شعر «مادی» است ؟!

«مـادی» کلمهٔ مناسبی نیست .بهتر استبگوئیم زمینی. ببینید!
پیش از این بهواژهٔ «خدا» اشاره کردیم. مثلا خدایی که سپهری دراین
شعر از او سخن می‌گوید نه‌در آسمانهاست و نه به‌معنـی عرفانی اش،
متجلی در انسان از نوع خدای حسین منصور حلاج و «اناالحق» اش.
خدای او برروی همین زمین است:

و خدایی که دراین نزدیکی است
لای این شب بوها ـ پای آن کاج بلند
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه

ـ اتفاقا در همین‌جا از قبـله و نماز و اذان و سجاده هم سخن می‌گوید.

بله...از قبلهٔ گل سرخ البته. و سجادهٔ دشت و اذان باد وگلدستهٔ
سرو. و بعد هم نمازشاعری کـه عـاشق این زمین وسرمستازجوشش
طبیعت و زندگی است.

ـ پس به‌نظر شما دراین شعرهای‌سپهری ــ یعنی دورهٔ دوم‌شاعری او عرفان اصلا رنگی ندارد.

همینطور کـه قبلا گفتم، به‌معنی‌اصطلاحـی‌اش نه ، ولـی شما
می‌توانید«دید»خاص سپهری‌را واینکه به اصطلاح نقش‌ناپیدای جهان را
می‌جوید بعنوان رنگی از عرفان تلقی کنید اما واقعیت اینست که اینها
همه برروی همین خاك است و همین زمین.والا ما می‌توانیم همین تکهٔ
معروف شعر اوراهم:

و خدایی که دراین نزدیکی است

لای این شب بوها، پای آن کاج بلند
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه

به «وحدت وجود» تعبیر کنیم.

ولی آنچه مسلم است این است که دراین دو شعر بلند ومجموعهٔ «حجم سبز»، دیگرشرق وغرب بعنوان یک تقسیم‌بندی از «دید» او معنی ندارد و جهان وهرچه درآن هست‌برای او زیباست. او می‌خواهد همه چیز را جدی بگیرد و دوست بدارد. و نه فقط خودش بلکه‌همهٔ انسانها همه چیز را جدی بگیرند و دوست بدارند ـ حتی یك زاغچه را.

ـ هیچکس زاغچه‌ای را سر یك مزرعه جدی نگرفت.

پیداست که‌شعرهای سپهری‌را زیادخوانده‌اید. این راهم معترضه بگویم من تصور می کنم شعر سپهری خوانندگان زنش بیشترباشند.

ـ چون شعر سپهری واقعا شعر زلال و لطیفی است.

البته، منکر نمی‌شود شد. صحبت دوست‌داشتن سپهری بود؟بله؟ شاعری که جهان دوست‌است‌وزندگی پرست. نه‌جهان وطن‌مثلایا وطن‌پرست. ازاین‌خطها بیرون است. اگر از «کاشان» یاحتی «گلستانه»حرف می‌زند، نه‌ازاین روست که ناحیه‌ای در وطن اوست. در «هند» هم که باشد این بوی علف را از «گلستانه» دیگری می‌شنود. درست برعکس من، که اگر ازاصفهان‌حرف می‌زنم، برای من «دل‌ایران» و«جان جهان» است. برای‌سپهری دیگر اینجا وآنجامطرح‌نیست و این چیز وآن‌چیز. او هرچه را که براین خاك است دوست دارد. چیزهای بدش راهم. تسلیم است تسلیم عاشقی به معشوقی که عیبهایش هم زیباست. البته

معشوقی زمینی وطبیعی نه‌آسمانی وماورائی. اصلا نگاه سپهری نگاه صمیمانهٔ کودکی است با سن مثلا چهل سال و حالا ... بله پنجاه سال، کودکی که‌نقاش و شاعر است و هرچیز راکه احساس و ادراك می کند، با خط و رنگ و واژه و تصویر، نشان ما نیز می‌دهد. می‌دانید همان کودکی هم که در شعرش ماه را بو می کند؛ خود اوست.

- کودکی دیدم ماه را بو می‌کرد.

بله ... چون در حقیقت خودش این احساس را داشته. اما نه‌فقط ازاین نظر که از کلمهٔ «کودك» استفاده کرده (چون درخیلی جاهاازاین واژه بهره برده است) بلکه در اغلب تصاویر شعر اومی‌توان چهرهٔاین کودك را دید:

می‌پرد در چشمم آب انار - اشك می‌ریزم
مادرم می‌خندد
رعناهم
. . . .
می‌نشینم لب حوض
گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب
مادرم ریحان می‌چیند

یااین سطر: «پسری سنگ به دیواردبستان می‌زد»یا «من به‌سیبی‌خشنودم» یا «زندگی یافتن سکهٔ دهشاهی در جوی خیابان است» یا ...

- با توجه به‌این «دید» کودکانه واین‌که‌گفتید شعر او زن‌پسنداست غیراز لطافت زبان او، شاید یکی‌هم به‌دلیل‌این است‌که زنها بیشتر حالتهای‌کودکانه را دوست دارند. باتوجه به‌خصلت مادریشان.

نکتهٔ جالبی است. فکرش را نکرده بودم. و اما الان به فکرم رسید که شاید شماخانم‌ها بهتر می‌توانیددر بارهٔ شعر سپهری بنویسید.

- من که صاحب‌نظر نیستم.

چرا...؟ احساستان‌را که می‌توانید بیان کنید. به‌هرحال خانمهایی هستند که می‌توانند این کار را بکنند. مثلا خانم «طاهرهٔ صفارزاده» یا «مهشید امیرشاهی» یا خانم «گلی ترقی» یا...

- می‌بخشید تا از یادم نرفته... همین حالا تکه‌ای ازشعر سپهری به‌یادم آمدکه از نظر من خیلی زیباست ومثال خوبی است برای این حالات‌کودکانهٔ شعر سپهری که‌گفتید.

کودکی می‌بینی
رفته ازکاج بلند بالا ــ جوجه بردارد از لانهٔ نور

نمونهٔ جالبی است بله.... منتهابه‌این نکته‌هم توجه کنید که‌حتی اگر به‌جای «کودك» ازضمیر «او»هم استفاده شده بود، فرقی‌نمی‌کرد. چون نفس این کار، یعنی‌جوجه برداشتن از بالای‌درخت کاربچه‌هاست.

- بچه‌های شیطان!!

منظورتان اینست که‌بچه‌های انسان ازاین کارهای بدبدنمی‌کنند! بله؟! ... یا ببینید مثلا این سطر «جیبشان را پرعادت کردم»، این جیب بچه‌هاست نه‌بزرگترها. جز اینکه دراینجا واژهٔ«عادت» ضد عادت شده و جای مثلا نخودچی کشمکش را گرفته است. منتها این اصل را باید همیشه به یاد داشته باشیم که سپهری مثل شاعران دیگر حسرت ایام کودکی را نمی‌خورد. چون در چهل پنجاهسالگی هم غرق در حالات

کودکی یا کودکانهٔ خویش است او همیشه در زمان «حال» زندگی می کند، چون کودك در زمان حال زندگی می کند. به‌قول خودش اهل « آب تنی کردن در حوضچهٔ اکنون است.» و با پشت سرش و گذشته‌اش کار ندارد.

پشت‌سر نیست فضایی زنده
پشت‌سر مرغ نمی‌خواند
پشت‌سر باد نمی آید

«پشت سر»، چون‌مرده است، در نظر او زیبا هم نیست. او عاشق «حال» است وصدای مرغی که هم اکنون دارد می‌خواند وبادی که هم اکنون دارد می‌وزد. یا این پاره که مورد جالبی است :

بهتر آن است که برخیزم
رنگ را بردارم
روی تنهایی خود نقشهٔ مرغی بکشم.

ببینید! نوع تصمیم گیری‌هم، تصمیم گیری بچه‌هاست. بچه‌ای که حوصله‌اش سر رفته،ناگهان به‌فکر می افتد کاغذ و مدادش رابیاورد و نقاشی کند. با این تفاوت که او روی کاغذ مثلا گنجشگ می کشد و این که، کودکی چهل ساله است،روی تنهایی خود. منتها نباید فراموش کرد که این «دید» کودك‌وار در زبان صاف و راحت سپهری ، گاهی موجد تصویرهای ابتدایی و گاه هم مبتذل ـ می‌شود:

به سراغ من اگر می آئید
نرم و آهسته بیائید مبادا که ترك بردارد
چینی نازك تنهایی من

ـ ولی این‌که خیلی زیباست!

شاید از نظر شما و همهٔ خانمها. چون نازك...

- نازك نارنجی؟!

نه‌نه... مطلقاً این را نمی‌خواستم بگویم . مـی‌خواستم بگویم چون‌نازك‌وظریفند، مثل همان‌چینی. ومثل چینی زود هـم می‌شکنند. اما خالی از شوخی، «چینی نازك تنهائی من»صریح بگویم لوس است. به‌نظر من یك حرف یاتصویر مردانه نیست.

- آخرسپهری خودش هست . صمیمی وصادق و با روحیه‌ای‌ظریف و... خب واقعا این و آن دنیای تنهایی‌اش را بهم می‌زنند.

«بیان» بد است والا درصداقت و صمیمیت سپهری هیچ تردیدی نیست و نه هیچ تردیدی دراینکه دنیای او با دنیای دیگران بسیار تفاوت می کند.منتها همینطور که گفتم مسئلهٔ بیان است. چندنمونه می‌خـواهید نشانتان بدهم؟!:

شوق می آمد ، دست درگردن حس می‌انداخت

یا:

وبزی از خزر نقشهٔ جغرافی آب می‌خورد

که دیگربه‌کاریکلماتورهای «پرویز شاپور» نزدیك می‌شود. یااین‌سطر:

«کودك همیشه هستهٔ زردآلـو را ـ روی‌سجادهٔ بیرنگ پدرتف می کرد» که گذشته از صفت زائد «بیرنگ»، چون در حقیقت از «دید» شاعر بیان شده و نه از «دید» کودك...

- می بخشید... گفتید «صفت‌زائد» یادم‌افتاد که‌پارسال جزو پلی‌کپی هایی‌که به‌ما می‌دادید، یکی هم داستانی ازهمینگوی بود وصحبت

از فقط یك کلمهٔ «زائد» درآن داستان ... ولی اسم آن...

«یك گوشهٔ پاك و پرنور» وآن کلمه‌هم ـ اگر اشتباه نکنم - صفت «احمق» بود. که ناقد داستان، به‌دلیل اینکه خواننده خوددر ضمن داستان می‌فهمد که کدامیك از دو کارگررستوران «احمق»اند، آنرا زائد و بیجا دانسته بود. بله کلمهٔ «بیرنگ» یکی از همین انواع زوائد است که متأسفانه درشعر سپهری زیاد دیده می‌شود. ودرنظرداشته باشید که «زوائد» درشعر که جوهر ایجاز است‌خیلی بیشتر توی ذوق می‌زند تا داستان. شما به‌این‌سطر در شعر معروف «صدای‌پای آب» توجه کنید!:

من قطاری دیدم که سیاست می‌برد ـ وچه‌خالی می‌رفت ـ

خب این‌جمله«وچه خالی می‌رفت» واقعاً زائداست و به‌نظرمن توهین به‌خواننده. منتهاچون‌این سپهری ساده وصمیمی‌است که‌این رامی‌گوید، نباید توهین تلقی‌اش کرد. فکر می کند فقط اوست که از سیاست بدش می‌آید. در صورتیکه دست کم آنهایی که شعر سپهری را می‌خوانند، دیگر می‌دانند که قطار سیاست همیشه خالی می‌رود. خب ... اینهاست بعضی از گرفتاریهای شعر سپهری ...

ـ صحبت ازسطر: «کودك همیشه هستهٔ زردآلو را...»

بله... ببینید! بازهم می‌گویم‌بدبیان شده و خیلی « روست ». بخصوص که تقابل ذهنی کودك معصوم که هنوز هیچ چیز نمی‌داند ، نه مذهب نه‌گناه،باذهن پدر نماز خوان، چیز تازه‌ای نیست . یا مثلا سطر «کودکی سنگ به‌دیوار دبستان می‌زد » که قبلا هم به‌آن اشاره کردیم. شما به‌مفهوم این سطر توجه‌کنید وازنظر بیان با این دو سطر «فروغ» مقایسه‌اش کنید:

وقتیکه بچه‌ها توانستند حرف سنگ را بنویسند

و سارهای سراسیمه از درخت کهنسال پرزدند

حتماً فهمیدید که مفهوم چیست؟ هردو بیان این حقیقت است که درس و دبستان چیزی به کودك نمی‌دهد ، کودکی کــه متأسفانه آغاز شرارتش همزمان باکسب «معلومات» و یادگیری اوست. آنوقت این نوع سطرهای سپهری وقتی در کنار سطرهای تازه و بدیعش قــرار می‌گیرد، دیگر خیلی توی چشم می‌زند.

- سطرهای تازه و بدیع، مثل...

مثل این سطرها:

پدرم پشت دوبار آمدن چلچله‌ها، پشت دوبرف
پدرم پشت دو خوابیدن در مهتابی
پدرم پشت زمانها مرده است
پدرم وقتی مرد، پاسبانها همه شاعر بودند

بله... در اینجا اگر چه‌به‌ظاهر، ساده است ولی ما بایك بیان‌بدیع شعری‌روبرو‌ییم. شاعر نمی‌گوید‌پدرم دوسال پیش مرد- وحتی‌نمی‌گوید پــدرم را در بهار پیرارسال از دست داده‌ام. یا بعد از دو بهار، یــا از زمستان پیرارسال و بعد از دو زمستان ، یا بعد ازدوتابستان؛ بلکه بجای فصول سال‌از «چلچله» و «برف»و«مهتابی»می‌گوید. چون سپهری‌با اینها آشناست و نه بامفهوم مطلق زمان‌یا سال. به‌خصوص که با سطر «پدرم پشت زمــانها مرده است» این پدر، دیــگر هر پدری است که سرانجام می‌میرد و جای خود را به‌پسرش می‌دهد. پس مردن پدر، مهم نیست. و نیزمهم نیست که او دوسال است پــدرش را از دست داده، مهم‌زندگــی پسر اوست. پسری که دراین دو سال همچنان بــا «چلچله» و «برف» و «مهتابی» زیسته است . همچنین سطر بدیع « پدرم وقتی مرد ، پاسبانها

همه شاعر بودند»، که نحوهٔ بیان موجب ابهامی‌شده‌است ظریف و نازك. بطوری که دقیقاً نمی‌توان گفت بـاتوجه به‌سطر «پدرم پشت زمانها‌مرده است»، اشاره به‌زمانهای قدیم دارد ، یعنی پدری کـه دیگر تنها پدر او نیست، یا شاید هم‌نه‌چندان قدیم، یعنی زمانی که اضطراب و دغدغهٔ‌امروز را نداشته است. یا قدیم به نسبت زمان دوسالگی شاعر، چون «پشت‌دو بار آمدن‌چلچله‌ها» این یك تصور راهم ایجاد می کند. یاصرفاً اشاره‌ای است به‌وقت مردن‌پدر. مثلا نزدیکی‌های سحر ودم‌صبح، که‌هوا آنچنان ساکت و رؤیائی و شاعرانه است که حتی پاسبانهای «گشت»راهم شاعر می کند. بخصوص که بعدهم می گوید:«پدرم‌وقتی مرد، آسمان آبی‌بود» البته این راهم بگویم که‌باهمهٔ این توضیحات دلـم می‌خواهد در اولین فرصت از شخص‌سپهری‌در مورد این سطرسؤال کنم.واین تنهاموردی است تا این زمان که من مشتاق شده‌ام بدانم که یك‌چنین تصویری‌به‌چه اعتباری به ذهن یك شاعر رسیده است.

- راستش توضیحات شما درمورد این سطر اگرچه جالب بود باز هم مرا قانع نکرد بخصوص توضیح آخرتان به‌اعتبار سطر «پدرم وقتی مرد، آسمان آبی بود.» که به‌نظر من ازسطرهـای ساده و زیبای سپهری است.

خب دیگر ... بله ... ازاین سطرها زیاد دارد مثلا
ماه بالای سرتنهایی است

- «ماه تابیده به‌بشقاب خیار، به‌لب‌کوزهٔ آب»

بله. اینهم‌ساده و دقیـق است... ولی‌ماه‌بالای سر تنهایی‌است...

- معذرت می‌خواهم اینها ازیك شعر نیستند؟

شاید... اجازه بدهید... بله در شعر «غربت» به‌هرحال: «ماه بالای سر تنهایی است» بخصوص با توجه به فضای شعر و بالاخص مصراع آغاز شعر یعنی «ماه بالای سرآبادی است» بسیار زیبا بیان تنهایی «ده» را می کند.

- این سطر را هم من خیلی دوست دارم.

پروخالی شدن کاسهٔ غربت از باد

ولی نه. . . ببینید! سطرهای خوب سپهری آنهایی نیست که ترکیبهائی از نوع «کاسهٔ غربت» یا درهمین‌شعر «غربت»«خشت‌غربت» می‌آورد. یا بدتر «علف خستگی». مثلا دراینجا:

فکر یك بره روشن هستم

که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد

که صرف‌نظر از صفت «روشن» برای بره ونیز بیان غیر مستقیم «دررفتن خستگی از تن» با استفاده ازاین‌تصویر که قابل‌توجه‌می‌شود، ولی اساساً ترکیب «علف خستگی» در برابر بیانهای پیشرفتهٔ شعر امروز کهنه است وبد. یا مثلا «چمن ادراك» یا «ماسهٔ کسالت» وامثال این ترکیبها که گاه موجد سطرهایی شده است‌پیچیده و ذهنی‌وسخت «هندی» وار. توجه کنید به این نمونه‌ها:

عطسهٔ آب از هررخنهٔ سنگ

سایه‌گاه خنك یاخته‌ها در تف خون

چه ادراکی از طعم مجهول نان در مذاق رسالت تراوید

و طلوع سرغوك از افق درك حیات

و ترك خوردن خود داری روح

كه یكی از یكی بدتر است . یا این « خطاب » كـه دیگر زبان«رؤیا» ست نه سپهری: «ای‌سرطان شریف عزلت!»

سطرهایی كـه بخصوص وقتـی باسطور درخشان شعر سپهری همنشین یاهمراه می‌شوند مثل «ماه بالای‌سر تنهایی است» خیلی‌بدتر از آنچه هستند به چشم می‌خورند.

ـ خیلی‌معذرت می‌خواهم. چرا شما همیشه از سطر می‌گویید،چرا از كل شعر نمی‌گوئید ؟!

سؤال جالبی‌است. ببینید ! بنظر مـن شعر سپهری، صرفنظر از چند شعر كوتاه او ـ از جمله‌همین‌شعر «غربت» و«نشانی» ،مجموعه‌ای از سطرهـاست . شعر بیست سطری . سی‌سطری،دویست سطری.یعنی «بند» درشعر به معنایی كه مثلا در شعرهای «نیما» هست در شعر سپهری نیست. با فاصله اشتباه نكنید ، به‌این‌معناكـه مثلا این‌پنج سطر، به‌اعتبار فاصله‌ای كه شاعر گذاشته است، یـك «بند» است و مثلاهفت سطر بعد هم یك «بند»، نه... درست برعكس شعر«نیما» كه سطرهای هر«بند»همه باهم در ارتباطند و هربندی هم بـا دوبند پیش و پس خـود در ارتباط است‌واین‌ارتباط تمامی سطرها و «بند»هاست، كه « كل متشكل»یك شعر را می‌سازد. واین همان شعر «ساختمانی»است كه‌شعرسپهری درحـوزه ومحدودۀآن نیست. وچون شعر «سطری» و «حرفی» است و «ساخت» دقیق‌ندارد، غالباً به‌پرگویی می‌انجامد . توجـه كنید مثلا در شعر بلند «صدای پـای آب » ده بیست سطر است كـه با «واژۀ» زندگی شروع

می‌شود. خب، این می‌توانست ۴۰ سطرهم باشدیاشاعرده سطر ازبیست سطر را حذف کند. همینطور است سطرهایی که باکلمهٔ « مرگ » آغاز شده است. یا به‌خصوص اینجا... ببینید! چند قسمت پشت سر هم هست که قسمت اول هشت سطراست که باکلمهٔ « جنگ » شروع شده‌قسمت دوم پنج سطر با کلمه «حمله»و بعد پنج‌سطرهم با کلمهٔ «فتح» ودرآخر شش سطر باکلمهٔ «قتل»، خب... ازهریك‌ازاین‌قسمتها بنظرمن به‌راحتی می‌شود سطرهایی را حذف کرد و به همان راحتی هم می‌شودسطرهایی به آنها افزود. به خصوص که این سطرها از نظر بیان و محتوا یا بهتر بگوییم فضای جد وطنز، مطلقاً دریك‌سطح نیستند و اساساً ناهمخوانند. مثلا سطر«جنگ نازی‌ها با ساقهٔ ناز» طنزضعیفی‌است. یا دراین‌مصراع «جنگ زیبای‌گلابی‌ها با خالی یك زنبیل»، کلمهٔ «جنگ» دراین سطر با اینکه موصوف « صفت زیبا»ست بی‌مورد است. یا این سطر «حملهٔ کاشی‌مسجدبه‌سجود» که‌صرفنظراز واژهٔ«حمله» که‌ازلحاظ‌مفهوم‌زیباست، ولی با «حملهٔ باد به معراج حباب صابون » نمی‌خواند. همینطور است عدم‌تناسب‌این دو «فتح»: «فتح‌یك کوچه به‌دست دوسلام » و «فتح یك شهر به‌دست سه‌چهار اسب سوارچوبی» یا «قتل» دراین دوسطر؛ «قتل یك‌جغجغه روی تشك بعد ازظهر»و «قتل‌مهتاب‌به‌فرمان‌نئون» که هرکدام سازی می‌زنند، لحن یکی جدی‌ست ویکی نه‌آنچنان خوب... تصدیق کنید که‌ازاین جنگها وحمله‌هاوفتح‌هاوقتل‌هاخیلی می‌توان کرد. می‌دانید! درحقیقت هرشعر سپهری یك خط طولانی است شما می‌توانید همهٔ سطرهای همین «صدای پای آب » را پشت سرهم بنویسید وبخوانید تا تمام شود. زیر هم نوشتن هم نمی‌خواهد کاغذی می‌خواهد به‌طول چند ده متر وعرض دوسانتیمتر مثلا...

ـ خب غزلهای حافظ را هم‌می‌شوددریك خط، برروی كاغذنوشت يك شعر يـا يك سطر بلند چند صد متری...

كم لطفی می‌فرمائید، بله... می‌شود يك‌كاغذ پنج‌هزارمتری هم برداشت و هرپنج مثنوی نظامی را هم بر روی آن نوشت. منتها مسئله نـوشتن نیست. مسئلهٔ شعر «حرفی» وشعر «ساختمانی» وتفاوت اینهاست. درشعر «ساختمانی» همانطور كه قبلا هم اشاره كردم هرمصراع به‌اعتبار مصراعهای دیگر يك «بند» معنی می‌یابد و هر «بند» در ارتباط با دیگر «بند»ها خود را نشان می‌دهد ولاجرم شعر يك شكل بصری هـم دارد. یعنی ناچاریم‌مصراعها را زیرهم‌بنویسیم وبعنوان يك «بنا» يك «معماری كلام» به‌هیئت ظاهری آن بنگریم و روابط پنهان در اجزاء آنرا كشف كنیم. هربیت حافظ يك «معماری» يك «بنا»ست و از نظر «ساخت» و رابطهٔ‌كلمات در بیت، با بیت‌های دیگر غـزل فرق‌می كند. هـر بیت از نظر «ساخت» يك شعر مستقل است. ولی نه‌ازنظرمحتوا.چون درنظر من به‌خلاف آنچه مشهور است اگرمسئلهٔ تـوالی صحیح‌ابیات هرغزل حافظ درست شود، تمام بیت‌ها از این لحاظ هم‌با هم مربوطند. ولی باز هم تكرار می كنم نه ازنظر «ساخت». درصورتیكه «بیت» در«شیوهٔ هندی» هم ازلحاظ «ساخت» مستقل است و هم از لحاظ محتوا. شما به‌این بیت حافظ دقیق شوید، خود يك شعر كاملا مستقل است:

ای جرعه نوش مجلس جم سینه پاك دار
كائینه‌ایست جام جهان بین كه آه از او

یا این بیت:

چراغ صاعقهٔ آب سحاب روشن باد
كه زد به خرمن من آتش محبت او

یا:

به جز آن نرگس مستانه که چشمش مرساد
زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست

وصدها بیت دیگر از این دست. ببینید! هر کدام از این ابیات از نظر «ساخت» و «تشکل» و «انسجام» یك معماری کامل است معماری‌یی که از مجموع واژه‌ها در ترکیب و همنشینی بدیع با یکدیگر فراهم آمده و ساخته شده است. در شعر قدیم، واحد، «بیت» است ولی در شعر نو ـ اگر شعر کوتاه باشد، واحد کل شعر است و اگر بلند، واحد «بند»ها هستند که در ترکیب «ساختی» و «محتوایی» با یکدیگر کل متشکل یك شعر را می‌سازند. در شعر سپهری، ولی واحد، «مصراع» است به هر مصراع شعرش به‌طور مستقل می‌شود نگاه کرد. واگر ارتباطی بین مصراعها باشد، از نظر خط فکری است و نه از لحاظ «ساخت». یعنی مصراع‌ها در ارتباط ارگانیك با همدیگر نیستند.

ـ یعنی در هیچ شعر سپهری ما این ارتباط ارگانیك را نمی‌توانیم ببینیم؟

گهگاه چرا ـ عرض کردم مثل مثلا شعر «غربت» و «نشانی»، و بخصوص در شعرهای بلندش، گاه بندهایی (اگر بشود گفت «بند») دیده می‌شود که مصراعهایش با هم در ارتباط باشند ولی به هر حال بیشتر از نظر فکری است تا «ساختی»، مثلا این چند سطر، که در کنار هم تکه زیبائی را به‌وجود آورده‌اند:

شب یك دهکده را وزن کنیم
خواب یك آهو را
و نخوانیم کتابی که در آن باد نمی‌آید
و بیاریم سبد

ببریم اینهمه سرخ اینهمه‌سبز

و این نمونه‌ایست از زبان خاص سپهری ــ بی‌ضعف بیان گاهگاهی‌اش ــ که برای همه زبانی‌است جالب وجاذب وخوانندهٔ بالاتر ازعادی و گاه بالاتر از متوسط را دلبستهٔ خود می کند ولی برعکس اهل شعر را و به اصطلاح خواص خوانندگان را پس از مدتی به‌فکر می‌اندازد ودرتعیین حدود ارزش‌کار او به‌تردید وا می‌دارد. نمیدانم شاید غیراز زبان‌خاص شعر او، این‌مقبولیت عام وتوجه به‌شعراو، یکی‌هم‌به‌اعتبار همین استقلال سطرهاست.

– می‌بخشید. نفهمیدم. یعنی چون در شعر سپهری سطرها استقلال دارند به آن شعرها زیادتر توجه می‌شود ـــ یا اینکه معنی شعرها را بیشتر می‌فهمند ؟!

ببینید ! هرسطر شعر سپهری را بطور جداگانه باید فهمید نه کل شعر یا بندبند شعر را. اصلا فهمیدن هم‌ندارد فقط باید احساسشان کرد. بخصوص که شعر سپهری تنهاشعری است که اگر خواننده‌اش نفهمید ، اهمیت هم نخواهد داد. ولی درشعر «ساختمانی» چرا . چون باید روابط شعر را کشف کند و این هم آگاهی می‌خواهد وهم حوصله. دراین شعر باید راه ورود به‌فضای شعر را پیدا کرد و به‌درون شعر واردشد. خوانندهٔ سپهری، سطر به سطر شعررا می‌خواند وجلو می‌رود و به‌اصطلاح لذت می‌برد و «حال» می کند تا به‌آخر برسد. چرا؟ برای اینکه درشعر او همه سطرها دریك خط پیش می‌روند. بی‌اینکه این سطور که‌گاه مسیرچندین موج تصویرند با یکدیگر گره بخورند ودر هم فرو روند و گرد خود بپیچند و سر انجام از حالت خط بدر آیند . فاصلهٔ مبداء تا مقصد هر شعر سپهری، انگار به‌سرشاری وخستگی شاعر بستگی دارد . هرجا

حالات شاعرانه و شور شعر را ـ درحین خلق ـ از دست داد قلم را زمین می‌گذارد. شعر سپهری جاده‌یی است درطبیعتی زیبا که خواننده به‌سرعت یا به‌آرامی درآن راه می‌پیماید. بی‌اینکه فرصت تماشا داشته باشد. درست برخلاف شعر «نیما». نیما خواننده را درمنازل بین راه می‌گرداند و با تمام دقت، روابط پنهان ازچشم او را می‌گشاید. شما «صدای پای آب» و «مسافر» سپهری را همراه با «مرغ آمین» و «ناقوس» نیمابخوانید و باز هم بخوانید خواهید دید، شعر سپهری شما را همراه با «آب» و «مسافر» می‌برد و شعر «نیما» شما را می‌نشاند و با صدای «مرغ آمین» و «ناقوس» هشدار می‌دهد و به‌فکر وا می‌دارد. سپهری می‌گوید حس کن و برو، نیما می‌گوید بنشین و بیندیش.

ـ خوب... آن یک نوع شعر است و این هم یک نوع شعر. آن یک نوع لذت می‌دهد اینهم یک نوع. ولی من اینطور فکرمی‌کنم که صمیمیت سپهری را هیچ شاعری ندارد و همین صمیمیت است که جذب می‌کند.

ـ بله...، البته شما این صمیمیت را از طریق شعر سپهری احساس کرده‌اید و این درست است. چون رفتار هرشاعر به‌کل خوانندگانش مربوط نیست. آخر همه‌که او را نمی‌شناسند. اگرچه، هرکس شعر سپهری را خوانده، کنجکاوانه خواسته است او را بشناسد. درهرحال یک امتیاز بزرگ سپهری همین صمیمیت اوست. صمیمیت با خود، با زندگی و با هنر. چون او از معدود شاعرانی است که با هنرش زندگی می‌کند وچیزی که در او نیست جاه‌طلبی وشهرت‌پرستی. شما نمی‌دانید در این مملکت، کسانی هستند که شعر می‌گویند برای شب شعر یاچاپ در فلان مجله و نقاشی می‌کنندبرای نمایشگاه، منتهااول نمایش‌خودشان و بعدتابلوهاشان. درصورتی که بهترین لحظات زندگی هنرمندان‌واقعی

لحظاتی است که درگیر با اثر خویشند و اوج این لحظات وقتی است که این آفرینش پایان گرفته است.

ـ شما با سپهری خیلی نزدیك هستید.

نزدیك ... نه. البته او چون کمتر آفتابی می‌شود، همه خیال می‌کنند که همیشه تنهاست و کمتر اهل آمیزش. و احیاناً جز با شاعران و نقاشان رفت و آمدی ندارد؛ در صورتیکه اینطور نیست. با آنها که دوستشان دارد، مصاحبت دارد. ولی نه با من...

ـ لابد شما را دوست ندارد.

بله لابد ــ ولی نه ... به راستی من آنقدر با او نبوده‌ام که به مرحلهٔ دوست داشتن برسد. دیدار من با او، از چندبار تجاوز نکرده است. اولین بار منزل «گلستان» دیدمش. احتمالا بعد ازمرگ «فروغ». چون آنروز ـ تا آنجا که یادم هست ـ «فروغ» حضور نداشت یك‌بار هم در «ریورا»ی قوام باهم غذا خوردیم. وعده‌ای درکار نبود ـ تصادفاً آمده بود آنجا . بار سوم‌هم منزل خانم «صفارزاده» بودکه این‌بار چند ساعتی گپ زدیم. الان هم دوسه سالی می‌شود که ندیده‌امش. آهان... یك‌بارهم دیدمش که داشت عین بچه‌ها باآبها بازی می‌کرد.

ـ پس آنطورها هم‌که می‌گویند در «برج عاج» خود ننشسته.

برج عاج؟! برج عاج اگر به‌معنای گوشه عزلت است به‌نسبت شاعران دیگر چرا؛ولی در واقع نه. چون اگر چه شاعری‌است‌در خود و باخود، اما جز درمواقع خلق، آنقدرهاهم اهل‌اعتزال و انزوا نیست. گفتم که دوستانی دارد. و به‌قول خودش «دوستانی بهتر از آب روان».

منتها اگر «برج عاج» را به‌استناد شعر او و «دید» خاص او می گوئید، شاید. با اینهمه به‌نظر من شعر او از شعر شاعران بسیاری که همه‌جا آفتابی‌اند و ـ ول ودائماً به دروغ و تظاهر از اضطراب قرن و اضطرار بشر دم می‌زنند، باارزش‌تر است...

ـ حالا که به‌ارزش کار او از این نظر اشاره‌کردید، منهم به‌این حقیقت اشاره‌می‌کنم‌که نمی‌دانم‌چرا درمورد شعرسپهری‌نمی‌توانم تعصب نداشته باشم. به همین دلیل هرجا صحبت اینست‌که سپهری شاعر زمانه ما نیست یا در برج عاج نشسته ، یا از شاعران متعهد امروز نیست، واقعاً ناراحت می‌شوم.

نه... ناراحت نشوید. چون اینگونه اظهار نظرها مقداری هم مد روز شده است. اگر چه گاه نظرهای صائب هم هست. واقعاً این مسئله مسئولیت و تعهد هم عجیب دراین مملکت همه را گرفتار کرده. خیال می کنند اگر شاعری دائماً شعار داد و به‌طور خام و غیرهنری از خون‌و خاك حرف زد، تعهد خود را انجام داده است. اما اگر شاعری به صمیمانه‌ترین‌وجه و به‌زبان هنر، حاصل برخوردذهن ونگاه خود باجهان را برروی کاغذ آورد، متعهد نیست. چراکه نفهمیده‌اند تعهد یك شاعر با تعهد یك‌مقاله‌ـ نویس‌فرق می کند. «شاملو» اگر شاعر متعهدی‌شناخته شده، این صرفاً به‌دلیل‌شعرهای موفق اوست که تعریف دقیق شعردارد؛ و نه شعارهای گاهگاهی او با همهٔ نشانه‌های قدرتی که از نظرزبان فارسی در آنهاست. من حتی به‌دلایل و شواهدی که برخی به آنهااستناد می کنند تا مگر سپهری را در عین‌حال شاعری متوجه به خصوصیات و مظاهر این قرن جلوه دهند، اعتقاد ندارم . این که ما بیائیم و در این چند کتاب مدام بگردیم تا درمیان هزارها سطر شعر، ناگهان به «جرثقیل» و «بمب»

یا «باروت» و « چرخ زره‌پوش » یا به‌تعبیرهایی مثل «عصر معراج پولاد »و اصطکاك فلزات» بر بخوریم و همین چند واژه را دلیل آن بدانیم که او احساس شاعران این قرن را دارد و فرزند زمانهٔ خویش است و اهل مسئولیت ، چه‌چیزی را ثابت می کند. نه ...اینها اصلا مهم‌نیست. مهم اینست که یك شاعر «دید» داشته باشد و جهان را از زوایای تازه نگاه کند و در «قاب»های تازه بگیرد. جهانی که «نیما» دید تا آن‌وقت ما ندیده بودیم. او با شعر خود به ما یاد داد و هشدار داد که ما داریم از راه کتاب و سنت هـای شعر گذشته‌مان با عینك « قرارداد » به جهان نگاه می کنیم. سپهری هم همینطور . و به‌نظر من سپهری از این نظر بیشترین اهمیت را دارد . نه‌اینکه مثل او نگاه کنیم یا مثل نیما، نه... مثل خودمان‌و نه از راه کتاب، از راه زندگی. بله‌اصل اینست واز این راه است که هر کس خودش مـی‌شود. نیما نیماست و شاملو ، شاملو و فروغ، فروغ و اخوان، اخوان و سپهری هم سپهری. هر کس دنیای ذهنی خاص خود دارد. مگر مـا می‌توانیم به‌سپهری بگوئیم بیاو مثل شاملو شعر بگو ! و مگر ما میتوانیم مثلا «منوچهری» را رد کنیم به‌این دلیل که شاعر خندان است ومابرعکس اهل گریه‌ایم. یاخاقانـی گریان را، که مـا اهل خنده‌ایم. درحد سلیقه و باتوجه بـه خصوصیات هر کس بله البته؛ البته طبیعی است کسی که مصیبت زده است یا احیاناً «دید»ی بدبینانه دارد با شعر خاقانی بیشتر می‌تواند ارتباط برقرار کند تا منوچهری، اما این دلیل رد شعر منوچهری نمی‌شود. همچنین است در مورد همهٔ شاعران صاحب سبك. بله ناصر خسرو را می‌توان‌ازجمله شاعران متعهد محسوب داشت ولی منوچهری رانه. درصورتیکه‌بسیاری منوچهری را شاعرتر از او می‌دانند. بنابراین اگر به‌صرف‌اینکه‌سپهری

فارغ از اضطراب قرن ماست، منکر همهٔ ارزشهای کار او بشویم‌وحتی به‌نقاشی‌اش هم به‌اعتبار شعرش و عدم تعهدش ایراد بگیریم، این‌درست نیست.

ـ واقعاً هم‌همینطور است. فکر می‌کنم دراین مورد به‌اندازهٔ کافی حرف زده شد واما شما الان اشاره کردید به‌نقاشی سپهری واین برای من تداعی کرد این جمله معروف راکه می‌خواستم نظر شما راهم بپرسم،البته نمی‌دانم گوینده‌اش کیست و آن اینکه سپهری در شعرش نقاشی می‌کند ودرنقاشی‌اش شعر می‌نویسد.

ـ این نظر مهمی نیست، همه گفته‌اند، همه هم می‌توانندبگویند. واما می‌شود در مورد نقاشی و شعر سپهری درارتباط با یکدیگر حرف زد واین که درهرحال این ذهنیات یك نفر است که به دوزبان و دوبیان و دو وسیلهٔ هنری برصفحه کاغذ یا بوم شکل می‌گیرد.

ـولی قبل از اینکه حرف بزنید دلم می‌خواهد بدانم آیا ما کس دیگری‌هم داریم وداشته‌ایم که هم شاعر بوده باشد هم نقاش.

ـ اینکه هردو هنر رابه‌جدبگیرد یا به‌یك‌چشم نگاه کند وبه‌هرحال در هردوهنر آثار باارزشی درحدهم آفریده باشد، نه... نه درقدیم و نه در دورهٔ معاصر. من که‌الان به‌یاد نمی‌آورم. شاید یك استثنا محمودخان ملك‌الشعراء باشد در دورهٔ قاجار، که درشعر ونقاشی هردو استادی بوده است هنرمند. یا خاندان «وصال شیرازی» که هرشش پسرش در انـواع هنرهـا، شعر، نقاشی ، موسیقی وخـوش نویسی دست داشته‌اند. منتها هر کدام دریکی از این هنرها، شاخص‌تر بوده‌اند.

ـ نام اینها یادتان هست؟ و اینکه درشعر و نقاشی کدامشان بقول شما شاخص‌تر بوده‌اند؟

ـ در شعر مسلماً «داوری» از همه وحتی بنظر من از لحاظهایی از پدرش هم شاخص‌تر است ولی درنقاشی نمی‌دانم ، این را باید از «دکتر نورانی وصال» بپرسید واما نامشان، اگر یادم باشد . یکی همین «داوری» است ـ یکی «وقار» دیگر «یزدانی» «توحید» «فرهنگ» و ... «حکیم».واما در مورد شعر و موسیقی مورد مثال زیادتر است. مثلا رودکی‌هم شاعر بوده است هم اهل موسیقی یا فرخی وچه‌بسامنوچهری وحتی حافظ. اما به‌هرحال اینها پیش از هرچیز شاعران بزرگی هستند. درسطح جهانی هم که دیگرفراوانند واز همه مهمتر میکل آنژولئونارد داوینچی که‌باهمهٔ وسائل هنری درگیر بوده‌اند با این توجه که اینهاهم هرکدام دریك هنر بیشتر تشخص داشته‌اند.

ـ میکل آنجلو در پیکرتراشی و لئوناردو در نقاشی.صحبت از رابطه نقاشی و شعر سپهری بود.

ـ بله... ببینید! تخیل سپهری به راستی تخیل یـك نقاش شاعر طبیعت‌گرا و طبیعت ستاست. منتها هم به‌دلیل محدودیت «بوم» وهم به دلایل دیگر، فضای نقاشی‌اش بسیار محدودتر است از فضای شعرش. شما خوب که توجه بکنیددرنقاشی‌اش،به‌خصوص دریك دوره‌شاخص، صرفاً به تصویر نیمی یاربعی از یك چشم‌انداز یا تکه‌ای از یـك شیئی اکتفا می کند. ولی درشعرش اینطور نیست. هنگام سرایش شعر خاصه درشعرهای بلندش از هیچ‌چیز نمی گذرد. همراه تخیل‌وتفکرشاعرانه‌اش به‌راه‌می‌افتد وعین آهن‌ربا همه چیز را می گیرد. هماهنگی وتشکلی که منظور ماست درشعر سپهری ـ برخلاف نقاشی‌اش ـ دیده نمی‌شود .

مـی‌توان گفت شعرش حرکتی است در همه طبیعت و نقاشی‌اش جزئی کوچك از گـوشهٔ محدودی از ایـن طبیعت. جالب اینکه در نقاشی‌اش بیشتر طرح است و کمتر رنگ. شاید چون با رنگهای تند و گرم و درخشان کمتر انس دارد. وجز در برخی کارهایش که گاهـی یك تکه رنگ تند قرمز یا آبی در وسط تابلوست یا برخی از کارهای استثنائی‌اش، اصـولا تابلوهایش تحت الشعاع رنگـ نیست. رنگـ در شعرش انگار بیشتر است تا نقاشی‌اش و به‌عبارت دیگر دنیای شعرش رنگین‌تر از دنیای نقاشی اوست. در نقاشی‌اش به‌جاهایی و چیزهایی توجه مـی کند که ما معمولاً دقیق و از زوایای مختلف نگاهشان نمی کنیم. مثلا نیم تنهٔ پائین درخت‌ها و ریشه‌شان در خاك. وقتی می گویم نقاشی‌اش محدود است، محدودیکی هم به‌همین معناست. یعنی قسمت‌هایی را کـه از چارچوب تابلو بیرون است ما خودمان تخیل می کنیم. اصولا سپهری در نقاشی‌اش کم‌حرف و کم‌گوست در برابر شعرش کـه پرحرف و پرگوست. و البته در هردو هنرش تأکید دارد بگوید که هیچ چیز سمبل و نماد هیچ چیز نیست. هرچیز خودش هست. و از این نظر کاملا موفق است.

ــ معذرت می‌خواهم. نفهمیدم. یعنی چه از این نظر موفق است؟

ـ یعنی همانطور که خودش می‌خواهد ما با زبان شعر و نقاشی‌اش ارتباط برقرار می کنیم و نمی‌توانیم سمبل‌تراشی کنیم.

ــ مگر دیگران اینطور نیستند، یا شعرشان اینطور نیست؟

ـ نه ... منظور مرا متوجه نشدید. ببینید! «اخوان» منظومه‌ای دارد با نام «شکار» که صحبت از یك شکارچی حرفه‌ای است و آخرین

شکارش وقتیکه شکار را هدف گرفته، و درست در همان هنگام خود هدف پلنگی است که در پشت سرش کمین کرده است. اگر «اخوان» از این منظومه توقع برداشتی فلسفی داشته باشد، شعرش موفق نیست. چون زمینهٔ شعر و استفاده از مصالح، به‌طوری است که برداشتهای دیگر زودتر به‌ذهن می‌رسد. مثلا غفلت انسان یا انتقام‌طبیعت. درصورتیکه «اخوان» درشعر «کتیبه» از این نظر، سخت موفق است. چون تصور می کنم همه همان «برداشت» را می کنند که منظورشاعر بوده است. یا شاملو در «مرگ ناصری» به‌دلیل اینکه شعر با قدرت توانسته است به‌ما بگوید که‌منظور شاعرهمهٔ مسیح‌ها ومسیح‌واران تاریخند. یا داستان «پرنده فقط یك‌پرنده بود» ازگلشیری که مورد مثال خوبی است. اسم‌داستان تأکید براین‌دارد که پرنده در داستان فقط یك پرنده است.

پارسال در کلاس بحث همین داستان بود.

ـ بله... درهرحال با توجه به‌نام داستان نویسنده توقع دارد که خواننده به‌طورساده ومستقیم با داستان ارتباط برقرار کند. ولی چنین نمی‌شود. چون زمینه‌چینی وشگرد داستان به‌نحوی است که هر ذهنی می‌خواهد بداند «پرنده» نماد چیست یا کیست. داستان که یادتان هست؟ شهری است که شهروندانش سقفی آهنین بر آن می‌زنند و از طبیعت جدا می‌شوند وبا فصلها بیگانه. و وقتی همه‌چیز دیگر مصنوعی و آهنی است، ناگهان یك قناری کوچك با بالهای زرد وقشنگ سروکله‌اش پیدا می‌شود. ودیگر تا آخر، ماجرای پیدا وپنهان شدن این قناری است ونیروهایی که برای نابودی‌اش بسیج شده‌اند. با چنین زمینه سازیهایی آیا می‌شود پرنده را صرفاً یك پرنده دانست؟. نه... نمی‌شود.

درکلاس هم تا آنجاکه به‌یاد دارم همه‌همین‌نظر را داشتند. من هنوز هم معتقدم‌که آن قناری، ذهنیت مردم آن سرزمین است. چون‌هرچه مسئولان امورش‌می‌خواستند می‌کردند و می‌توانستند بکنند غیر از اینکه فکر و ایده‌ای راکه در ذهن ومغز مردم‌هست از بین ببرند.

ـ داستان، تفسیرپذیر است به‌هرحال. حالا این ضعف است یا قدرت، به‌نظر من به‌اعتبار عنوان داستان، ضعف ولی به‌اعتبار زمینه‌ای که نویسنده چیده است به‌قصد برداشتهای گوناگون نشانهٔ قدرت آنست. اگرچه مسئله بازهم «رو»ست. البته نباید ناگفته گذاشت که‌کارهای‌اصلی گلشیری داستانهای دیگر اوست و نه‌این، که یك‌کار جداگانه و تفننی است.

ـ بنابراین هیچ‌چیز درشعرسپهری جنبهٔ سمبولیك ندارد. هرچیز همان است‌که هست.

ـ بله... وسپهری درهمهٔ شعرهایش، درحقیقت مفهوم همین‌سطر را بیان می‌کندکه: پرنده فقط یك پرنده است. و اصلاً شعر سپهری همان قناری زرد است با بالهای کوچك وقشنگ که دائماً نشان‌خوانندهٔ شعرش می‌دهد. و انگارخواندن شعر که تمام شد قناری هم دیگرنیست.

ـ «فروغ» هم یك شعر دارد به‌این اسم.

ـ بله... اصلا گلشیری این اسم را از «فروغ» به‌وام‌گرفته‌است وجالب اینکه این شعر «فروغ» بخصوص به‌فضای شعر سپهری خیلی نزدیك است:

پرنده فکر نمی کرد
پرنده روزنامه نمی‌خواند

پرنده قرض نداشت

- تازه حرفها، شاعرانه شده‌اند وزیبا. ولی می‌بینم که خیلی خسته شده‌اید با این حال یك سئوال دیگر هم‌دارم، اگر...

- یك سئوال دیگر مهم نیست. خواهش می‌کنم.

- الان‌که اشاره به فروغ کردید یادم آمد. وآنهم راجع به‌وزن درشعر سپهری است و همچنین «فروغ» تا آنجا که من خوانده‌ام می‌گویند وزن‌در‌اشعار اینها از وزن نیمائی طبیعی‌تر است.برای من‌هم راحت‌تر ازشعر «نیما»ست. سئوال من اینست‌که آیامی‌شود همانطورکه اصطلاح وزن نیمائی جا افتاده‌است - برای این نوع وزن هم...

- لابد نامی قائل شد . نه. اولا اینکه می‌گوئید«برای شما هم راحت‌تر از شعر«نیما»ست»، این به‌دلیل زبان شعر فروغ وسپهری‌است که به‌زبان طبیعی ومحاوره نزدیك‌تراست نه «وزن» شعر آنها. در ثانی باید بگویم عجیب است که من در درس « عروض » مفصلا راجع به وزن شعر امروز صحبت کرده‌ام...

- ما ترم آینده این درس را داریم. ولی اینکه‌گفتید عجیب است نه... لابد درکلاسهای دیگر...

- عجیب ازاین‌نظر که اگر شما درآن‌کلاس‌می‌بودید این‌سئوال را نمی‌کردید. یعنی نمی‌گفتید آیا برای این نوع وزن هم می‌شودنامی قائل شد. ببینید! نه فروغ نه‌سپهری و نه‌هیچکس دیگر جز «نیما» وزن تازه‌ای نیاورده است. «نیما» همان وزن عروضی راکوتاه و بلندکرد و به‌کار گرفت. ودیگران هم‌بخصوص«اخوان»این جاده را ـ که‌گاه دست‌

اندازهایی هم داشت ـ صاف وهموار کردند. حال چرا «نیما» این کاررا کرد، خود او در نوشته‌هایش اشارات متعدد دارد و «اخوان» هم مبانی این وزن‌را درمقالهٔ مشهورش «نوعی وزن درشعر فارسی» مفصلا شرح داده است. و اما بعد از «وزن نیمائی» ما، وزنی که بتوانیم مبانی آنرا شرح دهیم و ضوابط و قواعد آنرا از درون آن استخراج کنیم و یکی یکی بشمریم وبگوئیم مبانی وزن«پس ازنیما»اینست؛ چنین وزنی نداریم. نه آهنگ شعرشاملو به‌ما فرمولی می‌دهد ونه شعر «آزاد» ونه شعرسپهری وفروغ. هروزنی بایدملاکها ومعیارهاوبه‌اصطلاح«متر»مخصوص خودش را برای سنجش و شناخت درست از نادرست بیاورد. ادعای وزن تازه آوردن ساده است ولی شرط قبول آن از طرف سخن‌شناسان و وزن شناسان مهم است و لاغیر. والا آنکه فلان شاعر جوان یا احیاناً غیر جوانی که کمترین اطلاع از اصول ومبانی وزن ندارد، راجع به‌اوزان شعر این و آن اظهار نظر کند ومثلا بگوید وزن سپهری و فروغ «وزن طبیعی» است یا «حسی» یا «ریتمیك» یا از وزن نیما طبیعی‌تر و به‌جوهر کلام‌وموسیقی کلمات نزدیکتر است و از این‌قبیل حرفها... که نمی‌شود آخر.

ـ پس شعرهای فروغ وسپهری، وزن خاصی ندارند؟

ـ نه... من این را نمی‌گویم، می‌گویم فروغ هیچکار تازه‌ای در وزن نکرد خودش هم ادعا نداشت می‌گفت وزن مثل نخی است که دانه‌های تسبیح راکه همان واژه‌ها باشند نگهمیدارد. همین. و درست‌هم می‌گفت چون وزن نیمائی هم مشمول این تعریف می‌شود. اما واقعیت اینست که «فروغ» تولدی دیگر به‌بعد، هنگام‌سرایش شعر به‌علت‌سیلان ذهن نمی‌توانسته است ونمی‌خواسته‌است هم، چنانکه باید درخط وزن

نیمائی مصراعها را کنترل کند. بعضی مصراعها کاملا وزن نیمائی دارد و برخی دیگر هم اندکی از وزن خارج شده است. بطوریکه گاه با یك کلمه برداشتن یا یك کلمه افزودن، درست می‌شود. منتها درنظر «فروغ» دیگرجوهر شعر واندیشه‌های شعری و راحت بودن و آزادی داشتن هر چه بیشتردر بیان این اندیشه وجوهر، ازرعایت دقیق اوزان نیمائی اهمیت بیشتری داشته است. مع‌الوصف درکتاب تولدی دیگر بیش از نیمی‌از شعرها با وزن نیمائی است و حتی یك انحراف قابل اهمیت هم ندارد. ومن این را درمقالهٔ «تولدی‌دیگر، ناقوس‌هشدار» درمجلهٔ آرش‌نوشته‌ام. ویادم می آید بعدازچاپ این‌مقاله به‌منزلش رفته بودیم با سیروس‌طاهباز واو می گفت: من این «فاعلاتن» «مفـاعیلن را» اصلا نمی‌دانم وقتی «اسیر» را می گفتم هم نمی‌دانستم. همینطور خود بـه‌خود بود اهل فن می گفتند حتی یك سیلاب هم‌اشتباه ندارد. از تولد دیگر به بعدهم همین وزنی که الان هست برایم راحت‌تر بود. حالاشمامی گوئید وزن برخـی از این شعرها کاملا بـا اوزان نیمائی تطبیق می کند بـاز هم نمی‌دانم و حقیقتش را بخواهید وقتی مقالهٔ شما را خواندم تعجب کردم...

ــ خیلی معذرت می‌خواهم، ممکن است یکی ازشعرهای فروغ را که دقیقاً وزن نیمائی دارد نام ببرید.

ــ البته ــ اجازه بدهید « تولدی دیگر » و ایـن شمارهٔ آرش را بیاورم. ببینید! مثلاً شعر «آنروزها» اولین‌شعر «تولدی دیگر»، تمام‌سطرها با مستفعلن مستفعلن پیش می‌رود وبه‌اصطلاح تماماً دربحر رجز نیمائی است.

آنروزها رفتند = مستفعلن فعلن

آنروزهای سالم وسرشار = مستفعلن مستفعلن، فعلن

آن خانه‌های تکیه داده درحفاظ سبز پیچکها به یکدیگر
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن
یا مثلا شعر «فتح باغ» که به‌اصطلاح دربحر رمل مخبون نیمائی است یعنی فاعلاتن فعلاتن یا فعلاتن فعلاتن.
آن کلاغی که پرید فاعلاتن فعلات
از فراز سرما فاعلاتن فعلات
و فرو رفت در اندیشهٔ ابری ولگرد = فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات.

- شعر سپهری چطور؟

- آنهم همینطور. منتها سپهری مصراعها را به‌گونه‌ای می‌نویسد که تصور می‌شود وزنی دیگر جز وزن نیمائی است. در صورتی که تعجب خواهید کرد اگر بگویم حتی شعر بلندی مثل «صدای پای آب» همین وزن «فتح باغ» فروغ رادارد یعنی تماماً در بحر رمل نیمائی‌است و با فاعلاتن فعلاتن یا فعلاتن فعلاتن قابل انطباق است. باانذکی ارفاق البته با توجه به‌لنگرهای خاص این وزن.
اهل کاشانم = فاعلاتن فع
روزگارم بد نیست = فاعلاتن فعلات
وخدایی که دراین نزدیکی است = فعلاتن فعلاتن فعلات
منتها شگردکارسپهری اینست که‌گاه به‌گاه دومصراع یا سه‌مصراع یکی می کند. مثلا این سطر
من کتابی دیدم، واژه‌هایش همه ازجنس بلور
که باید دومصراع می‌بود. ولی سپهری دریك سطر نوشته است یا این سطر:

کعبه‌ام مثل نسیم می‌رود باغ به باغ می‌رود شهر به شهر

که باید درسه‌مصراع نوشته می‌شد. اینطور:

کعبه‌ام مثل نسیم = فاعلاتن فعلات

می‌رود باغ به باغ = فعلاتن فعلات

می‌رود شهر به‌شهر = فعلاتن فعلات

به‌طوری که اگر مصراعها رابه‌صورت صحیح زیر هم‌می‌نوشت، شعر خیلی بلندتر ازاین که‌الان هست‌می‌شد. البته با مصراعهای کوتاه‌تر.

ـ خیلی متشکرم. می‌دانم خسته‌تان‌کردم. ولی ضمناً خوشحالم که در این قسمت آخر خود به خود بحث به شعر « فروغ » کشید و موضوع صحبت بعدی هم مشخص شد.

ـ من هم متشکرم و بگذارید این را هم بگویم که شما یك کمك اساسی هم به من کردید. وآن اینکـه درسری کتـابهای مستقلی که قرار است راجع به‌شاعران امروز به‌ترتیب چـاپ کنم، دربارهٔ شعر سپهری هنوز یادداشتی به‌آن صورت نداشتم. وحالا تصورمی کنم که این بحثها بتواند بعنوان مایه ومتن آن‌کتاب مورد استفاده قرارگیرد.

فهرست اعلام

ص

ض

ط

ظ

ع

ق

ک

گ

ل

م

ن

و

از محمد حقوقی

منتشر شده است

زوایا ومدارات
فصلهای زمستانی
چهره‌های شعر امروز
شرقی‌ها
شعر نو از آغاز تا امروز
ادبیات معاصر ایران
شب بازخم با گرگ
گریزهای ناگزیر
شعر زمان ما (۱ ــ احمد شاملو)
شعر وشاعران

منتشر می‌شود:

مانا
از بامداد نقره وخاکستر
خروس هزار بال
با طرز هندی
ترانه‌های «بابا»
شعر زمان ما (۲ ــ نیمایوشیج)
» » (۳ ــ م. امید)
» » (۴ ــ فروغ فرخزاد)
» » (۵ ــ سهراب سپهری)

انتشارات نگاه منتشر می کند:

۱. گزیدهٔ اشعار ابوالقاسم لاهوتی
۲. » » ایرج میرزا
۳. » » فرخی یزدی
۴. » » میرزاده عشقی
۵. » » عارف قزوینی
۶. » » پروین اعتصامی
۷. » » نیمایوشیج
۸. » » ملک‌الشعرای بهار

BORROWER'S NO.	ISSUE DATE	BORROWER'S NO.	ISSUE DATE

انتشارات نگاه